تحديات

التصوير التشكيلي!!..

■ د.عفيف البهنسي*

عصر القلق:

ليس القرن العشرون من فصيلة القرون الماضية، هذا ما اتفق عليه العلماء والمفكرون والفنانون كما اتفقوا أن الزمن في هذا القرن مكثف ولو أردنا بسطه لامتد آلاف العصور، هذا التطور الشاقولي في صناعة المستلزمات الفائقة لحماية الإنسان، إلى جانب صناعة فيروسات خارقة للقضاء عليه، هو سمة العصر الذي ابتدأ مع بوادر القرن العشرين متلازماً مع الأمل والقلق، مع التصدي والرعب. وهذا التناقض في المشاعر الإنسانية ولّد غيوماً سوداء أحاطت مستقبل الحضارة وبخاصة بعد أن فقد البشر ثقتهم بأخلاقية العلم وإنسانيته ،عندما استخدمت القنبلة الذرية في نهاية الحرب العالمية الثانية.



العميان- بيتر بروغل العجوز- عام 1568 -ألوان مائية على قماش 86×154سم - نابل - غاليري الوطني.



بيير بول ريبنز - هيلين وأطفالها - نحو 1635 - زيت على قماش 184×113سم - باريس - متحف اللوفر.

* باحث سوري في تاريخ الفن والتشكيل العربي المعاصر.

وتساءل الفلاسفة ما إذا كان الموت والعدم أكثر أهمية من الحياة والوجود.

ومع أن عصر القلق الذي نعيش كان قاسياً في إحباط الإبداع، إلا أن التمرد أصبح شعاراً، وأصبحت الحرية بلا حدود، ممارسة براغماتية وفلسفة حداثوية وجمالية عدمية، هذا هو مناخ الثقافة الذي انداح من أوربا إلى العالم، مع كثير من الانحراف أو التمادي.

لقد انتهى بسرعة ذلك الزمن القصير الذي استحى فيه النقاد من لوحة «المستحمات» لكوربيه، أو لوحة «الغداء على العشب» لمونيه، أو قصيدة «أزاهير الشر» لبودلير، أو قصة «مدام بوفاري» لفلوبير، وانقلب هؤلاء النقاد إلى تكريم القطيعة والعبث والعدمية تحت راية الحداثة.

ولأن الفن التشكيلي لغة عالمية لا تحتاج معاجم وقواميس لترجمتها، فلقد انتقلت تيارات الحداثة بنياشينها ومخازيها إلى جميع أنحاء العالم، وكان انتقالاً استفزازياً دفع إلى التصدي والمجابهة السريعة أو البطيئة المعبأة بالرد الصحيح أو المجردة من قوة الدفاع، وذلك بحسب قوة المناعة الانتمائية لدى الشعوب والأمم المختلفة، ومنها الشعوب العربية.

لقد كان الغزو الثقافي مدججاً بسلاح التقدم التقني وسيطرة الآلة وكان التحدي قاهراً، وكان التخاذل مخجلاً.

فن العصر الصناعي والآلة

مازال عنوان الحداثة الفنية، «المعاصرة والتحرر»، معاصرة العصر الصناعي والتحرر من جميع الالتزامات والإرغامات، بل التحرر من الثوابت كالقيم والطبيعة والإنسان، وتجلت معاصرة التقدم الصناعي بسيطرة الآلة في مواضيع المصورين، أو استعمال الآلة ذاتها، أو فكاك الآلة ونفاياتها في صنع عمل فني. واعترف النقاد على لسان سومبارت «إن أي فرع من فروع الإنتاج والإبداع لم يبقَ بعيداً عن الآلة مما يجعل عصرنا الفني عصر الآلة تماماً».

وتجلى هذا العصر الفني الآلي في أعمال «الطلائعيين» Les avants guards في جميع أنحاء أوربا. ففي إيطاليا كان المستقبليون يشكلون طليعة من استخدم مواضيع الآلة، وفي فرنسا توزع الفنانون أدواراً تمثّل الآلة، مثل دولوني وليجيه ودوشامب وبيكابيا، وفي ألمانيا ظهرت جماعة «الجسر» De Brüke وعلى رأسها كيرشنر وديشتاين تنادي بمجد الآلة.

وبدت النزعة الآلية بوضوح عند جماعة معرض Armory Show في أمريكا، المعرض الذي لقي نجاحاً مذهلاً، إذ بيعت المعروضات كلها لمجرد أنها مرتبطة بالآلة عنوان العصر الصناعي المتقدم. ولكن في فرنسا كانت جماعة «الدادا» وعلى الأخص دوشامب تقود حركة تمردية على سيطرة الآلة بأسلوب تهكمي ظهر في تقديم دولاب دراجة أو حاملة قوارير على أنها عمل نحتي، ونادى دوشامب بما سمي بالأشياء الجاهزة Ready made، فكان مثيراً للجدل عندما قدم لوحة الجوكندا وقد أضاف إليها شاربين.

وتمثل استعمال الآلة في وجه آخر، ليس في تحديد الموضوع والمادة بل استعملت الآلة كأداة لإنتاج العمل الفني بديلاً عن الفرشاة والإزميل، وكانت آلة التصوير وسيلة لإنتاج صور مكرورة لموضوع واحد يمارس الفنان اللعب في تغيير ألوان الصور كما فعل أندي وارهول.

وقام هاملتون بعرض ملصقات فوتوغرافية موضوعها السيارة والأزياء ومظاهر الحياة المعاصرة في معرض (الإنسان- الآلة- الحركة) وكان ذلك عام 1956 في إنكلترا، وبالمقابل كان فرنسيس بيكون قد التزم بتمثيل الإنسان الحديث مسحوقاً بتأثير المجتمع الصناعي تعبيراً عن احتجاجه على سيطرة الآلة.

وفي مجال النحت ظهرت الآلة وخردواتها صريحة في أعمال لورنز وليبشتز وارشبينكو حيث بدا الفنان وكأنه مجرد عامل في مصنع لتهذيب الفضلات المعدنية.

وتسربت الآلة إلى العمارة الحديثة، إن بناء المركز الثقافي في منطقة بوبورغ في باريس حاملاً اسم «مركز بومبيدو» يبقى النموذج الأوضح على مدى تأثير الآلة على العمارة.

لقد صمم البناء المعمار الإنكليزي روجرز مع المعمار الإيطالي بيانا، ونُفّذ باستعمال أنابيب وجسور معدنية ظاهرة

للعيان وملونة وكأنها فوهات مداخن باخرة أو مصنع.

عصر التنصيب والعوادم

ثم انتقل الفنان من محاولة استعمال المعدن والآلة والنفايات، إلى استعمال الأشياء بذاتها وكما هي أحياناً كمواضيع للعمل الفني، وعندما قدم دوشامب المبولة كمنحوتة وقّع اسمه تحتها، وصرح قائلاً «هكذا فنحن لا نستطيع تمثيل الشيء أفضل من الشيء نفسه عندما يقدم ذاته» . وبدا هذا التداخل الحلولي بين الصورة والشيء إلى تداخل حلولي آخر بين المتاع والنحت كما في أعمال التنصيب Installation، أو التداخل بين مفهوم البرجوازية الاجتماعية والبروليتاريا عندما استعملت أشياء العمال والعوادم، مثل علب السردين والزجاجات الفارغة التي عرضت تحت عنوان الفن الشعبي Pop Art . كما بدا ذلك التداخل في أعمال جماعة الحدوثية Happening التي أرادت دمج البيئة وحلولها كموضوع فني. كما تداخلت الفنون الإيمائية والرقص والديكور والإضاءة في أعمال جماعة البرفورمانس Performance.

المشهد يحتل الصورة

لقد خرج التصوير عن اللوحة تماماً، بل لقد أصبح مجرد حدث يمكن أن نسجل وقائعه في فيلم، ففي معرض للفنان بويس في نيويورك سنة 1974 فوجئ الجمهور أن هذا المعرض لم يكن أكثر من عرض خلال ثلاثة أيام للفنان نفسه في قفص حديدي وقد دخله منقولاً من المطار على سيارة إسعاف مضمداً باللباد، يقاد إلى قاعة المعرض لكي يقبع مع ذئب في هذا القفص، ثم يعود بعد ذلك من حيث أتى . هذا المشهد البروفورمانس لم يكن ولن يكون لوحة، بل حدث لا يمكن تسجيله أو نقله أو اقتناؤه إلا في نطاق السينما والتلفزيون.

أوجدت هذه الاتجاهات المتطرفة فناً تشكيلياً منفصلاً عن جذوره ومعارضاً لجميع القيم الجمالية التي اتفق عليها علماء الجمال والفلاسفة، منذ كانط وهيدغر وبومغارتن، ومبرر هذه الاتجاهات أنها تبحث عن حقيقة جمالية جديدة خارج حدود التنظير المدرسي النهائي والجامد، ذلك أن مساحة الصراع بين العقل والحلم، بين الواقع والخيال، بين المفهوم والهلوسة، مساحة عريضة يتدخل في تحديد أبعادها التطور المذهل الذي يسمى العصر الحديث.

ولكن مدرسة الدادا والمدرسة المستقبلية والتجريدية لم تقدم الحجة على هذه المبررات كما يقول نقاد الحداثة.

ما بعد العدم

بعد أن انحاز الفن التشكيلي باتجاه العدم، فتح الباب واسعاً لاختراق كيانه بفعاليات مختلفة سيطرت على مقاليده ومصيره، ومن هذه الفعاليات اقتحام الميديا والتقنيات الحديثة، واقتحام الفكر على الخيال والقيم الجمالية ، واقتحام المتلقي لإعادة بناء العمل الفني افتراضياً، ولم تكن هذه الفعاليات عرضيّة أو غريبة عن طبيعة العصر الذي تجاوز المتناهيات. لقد أدى هذا الاختراق إلى اكتشاف طرق فنية مبتكرة لبناء الصورة أو التشكيل، تعتمد على عنصرين أساسيين ، الكلفة المتدنية والسرعة الخارقة.

إن ما نشاهده من أشكال فنية حداثوية، أو من اتجاهات تتجاوز بمسافات واسعة المغامرات التشكيلية التي قام بها الطلائعيون Avant guards ، أصبحت تشكل ثقافة جديدة لفن التصوير.

لقد كان مبرر هذه الاختراقات أن الصورة لم تعد مجرد وسيلة بيانية بل أصبحت وسيلة اتصال تتماشى مع طرائق الاتصال الفذة التي وصل إليها العلم الحديث.

لقد راهن الفنان الحديث على جدارة الصورة المسندية فأطلقوا سراحها من إسار الإطار الخشبي لكي تصبح شيئاً من الواقع.

أجل لقد انتقل الفنان المعاصر، من نقل الشكل إلى معالجة الشكل بذاته، انتقل من فن المعارض والصالونات الذي عمّد وجوده لإرضاء متعة نسبية، إلى عمل ينتج عن الفكر المؤثر في وجود المخترعات والابتكارات تحت عنوان الإبداع.

وبكل الرضا والقبول فتح الفنان أبوابه مشرّعة لتحديات ثلاثة . أولها الميديا والرقمية والعبثية، كتعبير عن الحرية، وعن تجاوز الماضي والجمهور.

الميديا والرقمية:

أصبح الرسم بالكومبيوتر Computer Graphics قادراً على توصيل المعاني الكاملة لرسالة الفنان، وبشكل محدد

وسهل ودقيق، بل أصبحت هذه الرسالة قابلة للتشكل اللوني بلحظات سريعة، وهكذا حقق الكومبيوتر عاملاً أساسياً في مفهوم الفن المعاصر وهو السرعة والدقة والجودة والرخص.

من الأمور الإيجابية أن هذا الرسم ساعد على الانتشار الواسع وعلى تحقيق التبادل الفني الثقافي المباشر، وأصبح ما سماه أندره مالرو بالمتحف الافتراضي محققاً على المستوى الفردي، إذا أن ما يكوّنه الفنان على شاشة الكومبيوتر يصل إلى أبعد المسافات ويتلقاه ملايين البشر.

فهل أصبحت الثقافة البصرية أكثر عالمية تتجاوز حدود الزمان والمكان واللغة، فاتحة آفاق العالم لكي تفسح في المجال للتعرف على الآخر وعلى ثقافته وتطلعاته، كذلك قرّبت المسافة بين الأحلام والطموحات، وقوت الروابط الإنسانية بين شعوب العالم.

في مجال التصوير نابت أصابع الكومبيوتر عن الفرشاة والألوان والزيوت، وقدمت حوامل جديدة تختلف عن الورق والقماش والحجر... ولكنها لم تتخلف عن تقديم خدمات مجانية لهذه الحوامل التقليدية، إذ إن الكومبيوتر قادر على نقل المخرجات البصرية من صور ورسوم، وتكرارها على الخامات المختلفة من قماش وورق.

لم يعد قلق الفنان محدداً بالحاضر التشكيلي بل تجاوز ذلك إلى المستقبل التشكيلي سعياً وراء اكتشاف بدائل تتماشى بفاعليتها مع السياق الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، السباق الذي يسعى إلى توثيق الصلة بين الفن وحركة المجتمع باتجاه الانفجار العلمي، الذي تتسابق دول العالم لتحقيق أعلى النتائج من هذا التحول الانفجاري.

وكان نصيب الفن التشكيلي من هذا الانفجار عنيفاً، إذ فرضت التكنولوجيا على الفنان أن يبني عليها عالماً مرئياً مجسماً لا يعتمد الوسائل البليدة التي كانت تحد من فعاليته وإنتاجه لكي يصبح قادراً على الانتقال إلى عالم جديد من الخيال المختلط مع المركبات التقنية والمعرفية الجديدة.

لقد أصبح باستطاعة الكومبيوتر صنع التماثيل والرسوم المتحركة بأرخص الأسعار، وفي ظروف كيفية بعيداً عن المراسم وتكاليفها وقيودها.

ومن المؤكد أن الكومبيوتر لا يصنع الفن، بل هو الفنان الذي استطاع بمهارة وكفاءة أن يجعل من هذا الجهاز وسيلته البديلة، وهذا يعني أن بناء الفنان لم يعد خاضعاً للطريقة التقليدية التي تصنع الفنانين في المعاهد الفنية، بل خاضعاً للكفاءة التقنية والتبصر بأسرار الكومبيوتر لاستغلال إمكاناته التي تتضخم مع شروق الشمس كل يوم.

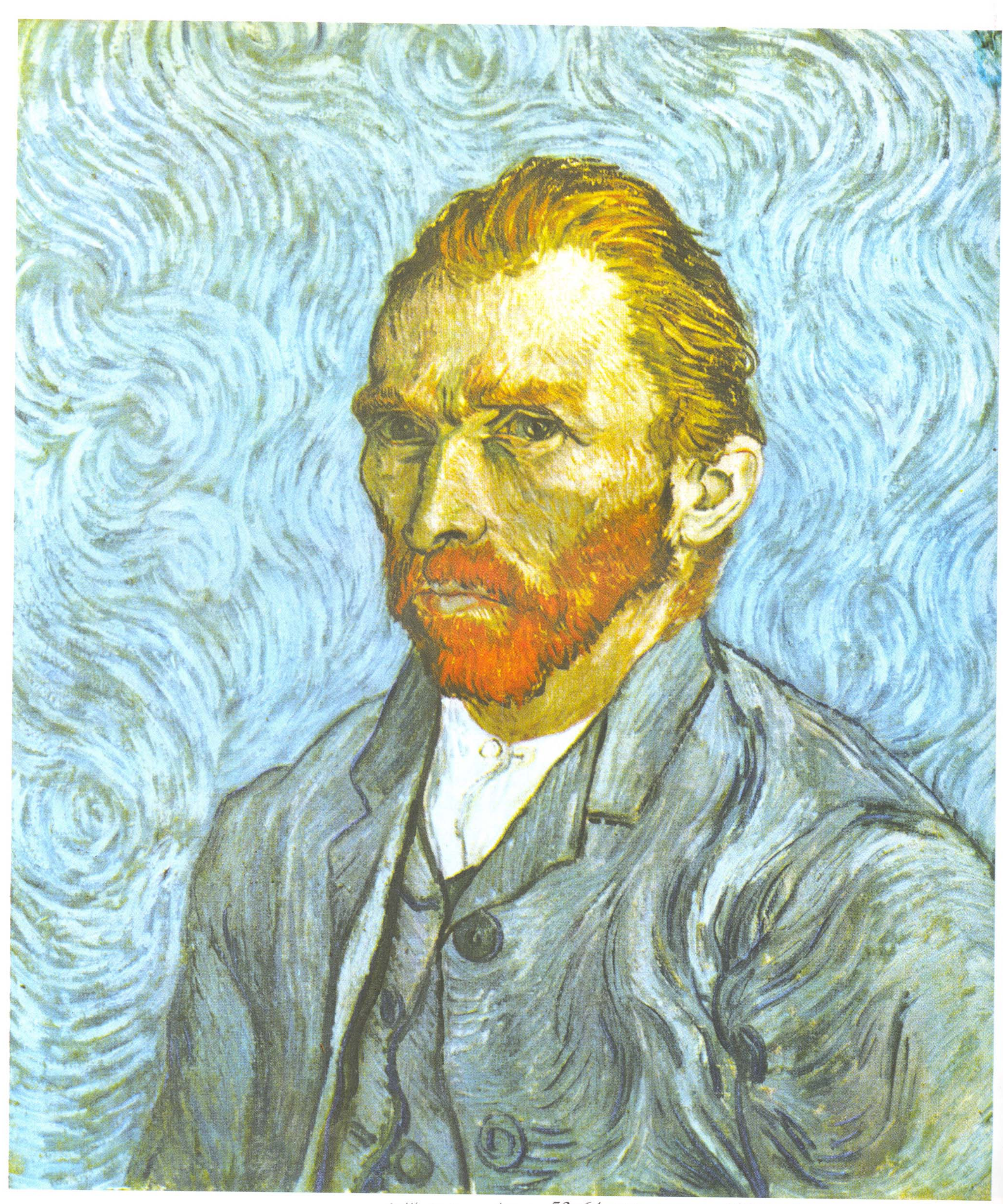
فهل أصبحت مهنة معاهد الفنون أن تعيد النظر في جميع مناهج التدريس التقليدية لإفساح المجال أمام الفنان لمعايشة عصر التكنولوجيا الحديثة تمشياً مع ثورة التعليم في القرن الواحد والعشرين، وفيه سيكون لخدمات المعلومات النصيب الأقوى في بناء ثقافة هذا العصر وفنونه؟!...

تجاوز الكومبيوتر الطريقة التقليدية في التصوير لكي يحقق عند نسخ الصور المعبأة ،التحكّم بطبقات الرسم والنقط والأشكال والمساحات، وطبقات الطلاء، التظليل والتلوين والتدريج، بمعنى أن الرسم أو الطلاء أصبح مرسوماً على مجموعة من الأوراق الشفافة المتراكمة، مما ينتج رؤية الخطوط والألوان المتوضعة على كل طبقة، ويتم ذلك عن طريق معالج الصور والرسوم وبواسطة برنامج خاص يسمى Desktop Publisher. وثمة برامج تقوم بعمليات مونتاج لتحقيق خدع فنيّة أو رسوم متحركة أو لتجسيد الصورة عن طريق الغرافيك والـ D.3.

الفكر لتطهير القذارة:

ثمة أفكار غامضة ليس من السهل تفكيكها، وإن كانت تحمل عناوين فلسفية أو تعزز مفاهيم لا تفهم إلا من خلال شرح طويل مثل Trans avant guard، لقد شكلت هذه المظاهر ثقافة جديدة وكان على الجمهور أن يتعرف على أبجدية هذه الثقافة وأن يتعلم جيداً أسرار الكومبيوتر ثم كان عليه أن يألف هذه الثقافة ويقبل بها بديلاً عن الثقافة التقليدية وعن الجمالية الطبيعية.

كان على الفنان أن يستمد تشكيله من الطبيعة والواقع أو من الأسطورة والخيال ، وكان همه أن يُحكم الاستنساخ والنقل، وأصبح دوره في هذا العصر العودة إلى ذاته يبحث في عمائها الداخلي عن صيغة تنقل فكراً غير قابل للتحليل أو التفسير ، ولكنه مع ذلك يبقى فكراً جمالياً.



فنسنت فان كوخ - بورتريه للفنان - 1890 - زيت على قماش 64×53سم - باريس متحف اللوفر.

أصبح الفن المنفصل عن الجمال هو الهدف، وليس التعبير عن جمال الأشياء والوجوه، ولم تعد المنفعة هي التي تدفع الفنان لتقييم الموضوع الذي يختاره بل أصبحت الفكرة هي الجاذب الوحيد الذي انطوى عليه حتى انفصل الفن تماماً عن ماهية أي موضوع.

وتبارى النقاد لإطلاق تسميات على هذه الممارسات الانفصالية لتصبح أشبه بالمدارس الفنية، لقد قدم النقاد تعاريف متفرعة عن أفكار لم تستطع أن تنفذ من خلال الصورة بل بقيت مجرد بيانات لمانفستو وكلمات وندوات ودراسات، مفتقرة إلى النظرية .

إن زيارة صعبة ومرهقة لبينالي البندقية تبين لنا مدى التحول الكبير الذي تم في مفهوم الفن وفي صناعة الصورة، فجميع القاعات التي كانت مكرسة لعرض اللوحات الفنية، أصبحت جدرانها مكرسة لشاشات عرض الفيديو، فالصور المتحركة أصبحت مهيمنة على المشهد العام، في جميع الأجنحة. ولم يكن على المتلقي إلا أن يستعيد ذكريات جلساته العائلية الهادئة أمام شاشة التلفاز لكي يشاهد نظائر هذه الصور المتحركة الرقمية.

مئات الفنانين المشاركين تورطوا في توظيف فنهم بالوسائل التقنية ، ولكن الأمر يزداد غرابة بل امتعاضاً عندما يحاول الفنان التخلي عن هذه التقنيات - وليته لم يفعل - ويلجأ إلى مراكز النفايات لكي يلتقط أبشعها بل أقذرها ويجعل منها عملاً فنياً يشكل صدمة في وجه المشاهد.

لقد اتفق الفنانون جميعاً رغم تعددية انتماءاتهم من اليابان إلى المكسيك على تقديم آخر صرعات التنصيب سعياً وراء إثارة دهشة تصل إلى الحدود الفاجعية . فثمة فنان إسباني ملأ الجدران بالزبالة . وثمة آخر أقام في الحديقة زريبة حيوان ووزع على الجدران مصابيح النيون وفرش الأرض بالتبن الذي يفوح برائحة زرائب الحيوانات. بل وصل الأمر بفنان إسباني إلى تغطية جدران قاعة كاملة بالزبالة،و أقام مواطنه الآخر ببناء حائط من الأسمنت وثمة منفذين ضيقين يصلان بالمشاهد إلى أكوام الزبالة ودورة مياه قذرة.

وفي كهف العفاريت الذي ابتكره فنان يوناني أعاد إلى الذاكرة هول الجحيم ،ولكن في مناخ الإسقاطات الفلمية التي تتحرك على جدران الكهف وسقوفه.

أما الفنانة الأسترالية باتريشيا تسيني فلقد قدمت عرضاً صارخاً يتعلق بالاستنساخ بقصد التحذير من عصر العولمة الذي يداهم الإنسان محاولاً إعادته إلى أصوله البدائية . عندما وقف المتلقي أمام هذه المشاهد المخزية هان عليه ما قدمه دوشان قبل عقود طويلة عندما قدم المبولة كرمز إبداعي.

مجموعة كبيرة من العروض قدمت تحت عنوان المفاهيمية والتي تعكس غموضاً لا حد له يعتمد على الميديا والكتابات الضوئية المرافقة للموسيقى، تعبيراً عن تجاوز الشكل إلى المطلق. أجنحة غريبة قدمت عروضاً صاخبة فثمة معبد من جذوع الأشجار يمارس طقوس السحر، إلى جانب جناح يحفل بزجاجات مفتوحة ملونة ومضاءة في تشكيلات تزيينية غريبة.

ومن غرائب المعروضات استغلال فنان إيطالي مادة المعكرونة ذاتها لتكوين نحت بارز يمثل مشاهد من الشرق الأقصى.

الفن الحديث إذن أمام تحديات العبثية الفكرية، التي اعترفت بها إدارات المعارض والبيناليات، وفيها استقبلت تجارب الشباب الجامح والرافض للحاضر معترفة بالرؤى المنحرفة.

ولكن الجمهور لم يعترف بعد بثقافة الميديا، ولم يعتد مشهداً يعتمد استغلال الرقميات والبرامج ، ولم يجد وسيلة لاقتناء عمل من هذه الأعمال التي تتعدى حدود التجريب، بل أصبحت الشمعة التي تلتهم كيانها، وأصبح الجمهور ملتاثاً أمام اعترافات السلطة الفنية بهذه التحديات.

دعونا نتذكر المشهد الذي قدمه جوزيف كوست والمؤلف من ثلاثية الكراسي كبداية لظهور تيار أعمال لا تحمل دلالتها ولا تقدم ذهنية أو فكرا إلا من خلال الشرح والتحليل، ولم يعد بإمكان المتلقي أن يدرك أبعاد الشرود الخيالي و الفكري للتعرف على هموم المؤلف وعلى ذهنيته التي أوصلته إلى هذا الحد من اللامعقول.

الجمهور والحقيقة:

صحيح أن جميع التنصيبات التي تتفشى اليوم في جميع المعارض تمثل الحقيقة دون الاهتمام ما إذا كانت هذه الحقيقة



جان فيرمير - الحلابة - 1658 - زيت على قماش 45.5×41سم - امستردام - متحف ريجكس

رائعة أم تافهة، ولكن أنصارها يجرأون بالقول إنها الحقيقة وعليكم أيها النقاد والجمهور التحلي بالشجاعة لتقبل مغامرتنا في تطهير هذه الحثالات ورفعها إلى مستوى الفن الرفيع.

ويسعى الجمهور كي يدافع عن حقه بالمقاومة، ولكنه في رحاب أعرق أماكن العرض وفي حضور أشهر الفنانين لا يملك الجرأة على رفض غواية الميديا، لقد استطاعت الصناعة الالكترونية أن تبرر فلسفة وعقيدة أنها الحضارة المقاومة والمسيطرة على عالمنا الفكري والاقتصادي والجمالي، وأنه لا مناص من قبولها وإلا تهمنا بالماضية التي أدانها المستقبليون منذ قرن من الزمان.

يقال إن المستقبل الذي نقدم عليه بلهفة لن يحاكى أي مستقبل مضى ، إنه المستقبل الرقمي. ولسوف تكون الحياة أكثر تجريداً وأكثر مثالية ومادية من أي وقت مضى ، ولن يكون لتاريخ الفن مكان في الذاكرة اليومية بل سيبقى دليلاً سياحياً للمتاحف التي اختزنت جميع التجارب المكررة خلال آلاف السنين.

هل يجب أن نعيد قراءة بيانات المستقلبيين ودعوتهم إلى تحطيم المتاحف والقذف بالتراث في سلة المهملات، لكي نفسح في المجال لأعمال تتبلور بالميديا، وتتمظهر على الشاشات التي تغطي جميع جدران المعارض؟!..

صحيح أن ثمة مفهوماً جديداً للفن أفرزه العصر الحديث، ولكن المتلقي الذي وقع في حبائل هذا المفهوم لم يعد قادراً على القناعة بفن افتراضي أكره على التعامل معه وتذوقه.

صحيح أن الميديا جمعت بين المؤلف والمتلقي ،فلقد أصبحا مندمجين في كيان واحد يتعامل مع شاشة ذكية أمينة وقادرة على تلبية جميع التطلعات التصويرية بكثير من التشجيع على ممارسة اللعبة والتمتع بها بوقت معاً.

بيد أن شيوع استغلال عالم الميديا والرقميات حال دون معارضة الثقافة الفنية كما تم بعد ظهور صرعات الدادائية والتجريدية، ولكن لا بد أن نتذكر أننا لا نستطيع أن نستغرق في مياه المجاملة لنقف ولو لحظات أمام مشهد التمثيل بجثة ميتة، أو نتحمل مشاهد الزبالة على الرغم من المبررات المتراكمة لتسهيل عزل الشعور بالقرف والغثيان عن قناعتنا بأن مفهوم الفن الحديث أصبح يبيح للصورة أن تتمادى بالخطيئة، مما يصعب جداً قبوله من منظومة الأخلاق أو الدين.

لقد حملت أعمال كوست وبويس وناو مان عنوان المفهومية أو الفن المفهومي conceptual art، وبهذا ادعاء فلسفي أن الفنان يقدم لجمهوره إدراكاً جديداً للعالم ومفهوماً جديداً للفن ولكن من خلال رسالة غامضة تفرض على الجمهور وقد أصابه الذهول بعد أن جرّد من حقه بالتذوق، إلى واجبه بإدراك العمل الفني كفكرة وليس كصورة، ككلمات وليس كفن. فالكلمات أصبحت وسيلة للحريات الوهمية التي تعكس الواقع الإيديولوجي للعولمة الفكرية والفنية.

استمرارية الحداثة على حصان الميديا:

إن ما سبق وعرضناه من لون أبيض أو أسود لواقع الفن لا تنكره الحداثة التي ترى فيه جدلية هي من نسيج وبنية الفن، لذلك فإن الحداثة مازالت قائمة لم تلفظ أنفاسها بعد كما يرى هابرماس ،إنها تعبر عن العصر المستقبلي الذي يبرره الفلاسفة المعاصرون من أمثال دريدا في نظرية التفكيك والاختلاف، ورولان بارت في نظرية التداخل بين الإنسان والمعرفية، وأخيراً مفهوم ما بعد الحداثة الذي أثاره ليوتار. وجميع الفلاسفة هؤلاء يسيرون في طريق واحد هو تبرير الحداثة على الرغم من اعترافهم بشيخوختها.

ويحاول المفكرون الأمريكيون تجاوز الحداثة عن طريق تعويم الثقافة البصرية القائمة على الميديا، والتي تقوم على فاعلية توليد المعاني والقيم الجديدة ولا بأس أن يتم ذلك ضمن دائرة ثقافة قومية محددة.

ليست المحنة التي تعانيها الصورة مقصورة على منطقة محددة من العالم، أو على بينالي محدد من المعارض العالمية. ولأنها محنة مشتركة تصيب الفنان والجمهور معاً، وفي أي منطقة من العالم، فإن السؤال الذي يطرحه القلق الكبير بمصير التصوير «هل مات التصوير إلى غير رجعة» كما قال المصور دونالد جود Donald Jud.

يجيبه باكون Bacon حازماً «إن التصوير سيبقى حاضراً، في دوامة الموت والوجود الأبدي».

إن ما بعد الحداثة مشوار طويل عبر المستقبل، ولكن أي حصان يمتطي في مسيرته المستقبلية؟.

هل أصبحت المستقبلية واضحة في مجال التشكيل الفني يقودها حصان واحد هو الآلة السحرية التي تسمى الميديا، وقد سيطرت على جميع مناحي الفعاليات الإنسانية، أو هي في طريقها إلى ذلك؟ . هل سيصبح حرف E الذي يسبق هذه الفعاليات للدلالة على Electronic سواء في البريد E. mail أو في النظام الحكومي E. Government مقدمة جميع المصطلحات التي تعتمد فعاليات بشرية ومنها الفن ،وقد أصبح أكثر الفعاليات تأثراً بهذه الا E التي فتحت باب المستقبل أمام ممارسات لم يسبق أن خطرت على ذهن أقرب الأجيال لجيل الشباب اليوم؟!.

لقد وقعت اتجاهات الحداثة في هاوية العبث والعدمية، وكان لا بد من البحث عن مخرج لهذا الفن الذي صنع في ساعة الصفر.

وعاد النقاد لاستعراض الحلول السابقة التي سعى الفنان بها إلى تنشيط الحركة الفنية والتخفيف من التعب الذي وصلت إليه.

يأس الحلول

كان التمغرب أول الحلول السابقة، بمعنى الخروج عن الجمالية الغربية إلى الجماليات الأخرى ذات الجذور الحضارية المختلفة، وكان ماتيس في فرنسا، وبول كلي في سويسرا، من أبرز ممثلي هذا الاتجاه.

لقد عبر هؤلاء جميعاً عن يأسهم من التقاليد الفنية الكلاسية التي بقيت جاثمة على صدور الفنانين في أوربا خلال خمسة قرون، كما عبروا عن سخطهم على علم الجمال الأوربي الذي أوصلهم إلى حافة ذوبان الشخصانية والذاتية، وكثير منهم سار وراء الفلاسفة الذين أنذروا بسقوط الحضارة الغربية مثل اشبنغلر، أو بغياب المثل الإلهية مثل نيتشه، واتجهوا نحو حضارات أخرى لعلها بدائية أو تاريخية، ولكنها كانت أقرب إلى القيم والإنسان والطبيعة.

ولكن جميع المحاولات لم تنقذ الفن من عقابيل الحداثة، ذلك أن علاجها لا يتحقق إلا في مواقع دائها، وكان عليهم الانطلاق من الحداثة ذاتها لاعتقادهم أن الحرية مازالت الوسيلة الفضلى للإبداع، وأن الإبداع لا يعني الوصول إلى العدم، فليس طريق الحرية هو طريق العدم، بل هو طريق الوجود، والوجود الأوروبي متمثل في آنات الزمن الثلاث، الماضي والحاضر والمستقبل، و لكي يكون الفنان موجوداً يجب أن يكون تاريخياً، وهكذا بدا تصحيح مسار الحداثة باتجاه التاريخ، الطريق السديد الذي ينقذ الحداثة من الانهيار وينقذ الفن من العدم.

وبدهي القول إن أزمة الفن الحديث مازالت شاملة جميع مناطق نفوذه في العالم، فإذا كان المفكر والفنان في الغرب يبحث عن علاج لأزمة الحداثة فإننا في الشرق كجزء من عالم الفن الحديث لا بد أن نشارك في هذا السعي، بعد أن ندرس موضوعياً وليس تبعياً مواطن القوة والضعف في جميع المحاولات الجارية في الغرب، والتي تتقدم تحت لواء ما بعد الحداثة، وقد أصبحت الموضوع الأساس لعلماء الجمال المعاصرين من أمثال أدرنو، ولرواد ما بعد الحداثة في الفن والعمارة اليوم.

لكن مازال الوفاق ضعيفاً بين الفكر الجمالي الذي يؤوّل التطرف على قاعدة الحرية الإبداعية، وبين الإنشائية الفنية التي مازالت منسابة وراء الاندفاع الذاتي ، إذ إن الأزمات لا تجد حلولها بوصفات من الفلاسفة الذين يسيرون عادة وراء عجلة الفنان وليس أمامها.

ويبقى الحل حسب نظرية الإنشائيين Poietiques، معالجة طرائق إنجاز العمل الفني ووسائله، والتي تتحكم ذاتها بالعمل الفني بما امتلكته من تحولات أفرزها التقدم العلمي والإنساني.

ومن المؤسف أن الفنان في الغرب والشرق لم يشارك بعد الباحثين في مخابرهم الفكرية الجمالية، لعدم الثقة بالحلول النظرية، كذلك لم يباده مستقلاً، فكرياً أو تطبيقياً بشق الطريق نحو الخلاص من آفات الحداثة، وإنقاذها على الأقل من سلبياتها، إذ إن القضاء عليها بداعي تجاوزها لا يستقيم مع مفهوم العصر والتاريخ، فالحداثة هي التطور باتجاه الإنسان وليس ضده.

* * *

الصورة الفوتوغرافية.. والصورة الرقمية.

■ أنطون مزاوي*


تصوير صاحب المقال.

1- الفروقات – الإشكالات - الآفاق

منذ ابتدع الإنسان الأول التصوير على جدران الكهوف، والصورة تلعب دوراً هاماً في حياة الناس بدءاً من العصور القديمة والحضارات السومرية والآكادية والآرامية والآشورية والفرعونية إلى حضارات الصين والمايا والأنكا ورسوم إفريقيا وأوروبا حتى تصوير القرون الوسطى وعصر النهضة وصولاً لاختراع التصوير الفوتوغرافي عام 1839، وأخيراً نهاية القرن العشرين التي شهدت اختراع التصوير الرقمي...

خلال هذه الأزمان الطويلة مرت الصورة بمسيرة تطورية كبيرة متعددة الصيغ والملامح ومختلفة الأوجه، سواء على صعيد التقنية أو على صعيد التعبير أو لجهة الغاية أو الوظيفة.

وهي (أي الصورة بمعناها الواسع) خلال هذه المسيرة قدمت الكثير من الحالات وعالجت العديد من المواضيع وأدت العديد من الوظائف الاجتماعية والدينية والتسجيلية والتاريخية والأثنية ... والتصوير

---

* محامي وفنان فوتوغرافي سوري.



تصوير صاحب المقال.

الرقمي لم يكن ليقع خارج هذه المسيرة التطورية وإنما هو نتاج طبيعي لزمن سريع الإيقاع، فوجوده ارتبط بتقنيات الحاسب والأنترنت وسهولة الاتصالات في زمن العولمة (زمن الأرض قرية صغيرة).

ورغم الإشكالات التي طرحها التصوير الرقمي أو تسبب بوجودها على الصعيد الفني والتعبيري والتفسيري (التأويلي) وفي العديد من الأماكن وبأكثر من وجه. إلا أنه بلا شك يعتبر حلاً هاماً لحاجات فرضها هذا العصر، شرط استخدامه بشكله الصحيح ومكانه الأنسب ذلك لأن دخوله إلى عوالم وأمكنة لا يستطيع تقديم خدماته فيها بشكل صحيح سيؤدي إلى إشكالية تموضعه في مكان خاطئ، سواء من حيث الإدراك والفهم أو في أسلوب التعاطي ومن حيث الخدمات والوظائف التي يصلح لها والتي يسيئ إليها.

الفروق بين التصوير الفوتوغرافي والرقمي:

1- من حيث التسجيل وطبيعة التعاطي :

تسجل الصورة الفوتوغرافية على الشريحة الفلمية (السالبة أو الموجبة) ضمن عمليات تقنية آلية بأوامر وإعدادات جسم الآلة بمرور الضوء عبر العدسة (العنصر الأرقى في العمل) بحيث يسجل المشهد وفق العناصر والخيارات والإعدادات التي يختارها المصور أو الفنان(حسب الحال).

أما الصورة الرقمية ورغم إنها تمر بنفس المراحل إلا أنها تسجل المشهد عبر الآلة والعدسة ضمن عمليات تتعلق بالحاسب. وتسجل معلومة على الشريحة الرقمية

CMOS= Compact Metal Oxide Sensor

(الشريحة المدمجة الحساسة من الأوكسيد المعدني) المثبتة داخل الآلة بحيث تحفظ بشكل رموز وإشارات هي عبارة عن جملة تراكيب رقمية مؤلفة من عنصرين هي (+ أو -) (0 أو 1) بحيث تتكون الصورة من جملة من المفردات والتراكيب المنبثقة من هذه الرموز في تبديلات لهذه الشيفرة الرقمية (إن جاز التعبير) بذلك فالشريحة الفلمية تسجل المشهد بصورة حقيقية تماثلية Analog (سالبة أو موجبة) في حين تكون تراكيب الشيفرة الرقمية الشكل النهائي للصورة الرقمية. بذلك فالاختلاف الرئيسي الأول هو في طريقة تسجيل الصورة وفي نوعية الحفظ واختلاف الوسيلة في تكوين وحفظ الصورة هو الاختلاف جوهري بين الشريحتين.

أما من ناحية طريقة التعاطي فالاختلاف واضح بين هذين النوعين سواء من الناحية الفنية الداخلية للمصور أو طريقة تسجيل العمل وطريقة التعاطي معه بعد التصوير. فمن حيث دواخل المصور (البعد النفسي) ومحاكمته للمشهد ودراسة عناصره فالمصور الفوتوغرافي يتعاطى مع المشهد بشكل مختلف لأنه يقع على عاتقه مسؤولية اختيار القطع والزاوية ولحظة التصوير وجملة العناصر ليخرج العمل بشكله الأنسب، وما من ضمان لنجاح الصورة سوى دقة الفنان وحرفيته وفكره وفنه وثقته باختياراته، ذلك لأن ناتج العمل لن يقف عليه إلا بعد مرحلة المعالجة المخبرية التي يقف عليها بالملامسة البصرية للناتج الفيزيائي للعمل، مما ينتج نوعاً من الثقة داخل الفنان تساعده على إعداد رؤاه وتطوير ودراسة هذه الرؤى في حين تكون فترة الإعداد والحوار الداخلي أقصر في التصوير الرقمي ذلك لأن تقنية الحاسب وإمكانات التعديل اللاحقة كبيرة جداً، ويستطيع المصور الوقوف على ناتج عمله خلال ثواني، الأمر الذي يخرج الصورة الرقمية عن عنصر التشويق ويخرجها أيضاً عن البحث والدراسة والتمحيص في الإعدادات لأن إمكانيات إعادة الصياغة والقطع وتعديل العناصر كبيرة كما أسلفنا. فيصبح المصور المتعاطي لهذا النوع (الرقمي) غير دقيق في تحديد العناصر لأنه يعرف أن إمكانية التعديل كبيرة وإمكانية أخذ القطع الذي يريده متوفرة وإمكانية الحذف والإلغاء لصالح أفضل الصور الملتقطة بكثرة.

إن إنتقاء الأفضل ليس ناجحاً دائماً أو يحقق السوية مقارنة مع الفوتوغراف ذلك لأن المصور الفوتوغرافي يعلم علم اليقين أن الحالات لا تتكرر ولوحاول استعادتها فإنه يستعيد حالة شبيهة بها. وعلى ذلك فإن التعاطي مع التصوير الرقمي على هذا النحو يبعده بلا شك عن نطاق الفن الفوتوغرافي ويدخله في نطاق الصور الصحفية والتسجيلية دون ضمانات في دخوله في الناحية الفنية أو الناحية التعبيرية.

إن هذا الفرق سينتج حالة فصل بين المصورين



تصوير صاحب المقال.



الفوتوغرافيين والرقميين من حيث الوظائف والمهام.

2 - الفروق من حيث عمر الوثيقة وطريقة حفظها وقيمتها :

بقي التصوير الفوتوغرافي منذ اختراعه يطور وسائله وأدواته وطرقه في التعاطي مع المحيط ويطور الشرائح المختلفة ويعمل عليها، لأن هذه الشرائح هي وثيقة معمرة جداً إذا ما قورنت بعمر الوثيقة الرقمية.

ففي حين حفظ الأرشيف الفوتوغرافي صوراً هامة من عمر الأرض لعشرات السنين إن لم نقل لعشرات فوق المائة العام، فإن الوثيقة الرقمية معرضة لخطر الزوال أو التلف الجزئي أو الكلي بزمن قصير بين 3 سنوات و51 سنة في أحسن أحوال الحفظ والنوعية وأرقى أنواع ظروف هذا الحفظ من حيث المكان والعزل والحرارة وخطر دخول فيروس الحاسب إليها، والخطر الأكبر في نمو الفطريات على سطوح هذه الوسائل ذلك لأن الوثيقة الرقمية إنما هي مجرد معلومات ورموز مسجلة على الشريحة أو القرص وهي معرضة للتلف والضياع في أي وقت. في حين حفظ أرشيف الفوتوغراف روائع فناني القرن التاسع عشر والقرن العشرين ومثالنا هو أرشيف المصور



تصوير صاحب المقال.

الفرنسي الرائع فيليكس بونفيس والذي يعود لمنتصف القرن التاسع عشر وما بعد. وهذا الأرشيف ما زال محافظاً على ألقه ويعاد استخدامه حتى الآن. كذلك فهناك العديد من الأمثلة في القرن العشرين من مدارس التصوير الألمانية والفرنسية التي مازالت أعمالها صالحة للطباعة حتى تاريخ اليوم . وهناك أرشيف المصور الأمريكي أنسل آدامز وروائعه عن الطبيعة المتوحشة.

وعليه فإن كان المصور يشعر بأهمية عمله، ولديه الرغبة في الحفاظ على هذا الأرشيف من الضياع فإن عليه العمل على تقنية الفوتوغراف. ليكون ذاكرة بصرية، في حين يبقى التصوير الرقمي أسير الزمن القصير في الحفظ والبقاء وأسيراً لتبدل التقنيات وأوجه هذه التقنيات التي يصبح معها (المنتج) الرقمي خارج نطاق هذه المعادلة بمرور سنة أو سنتين وذلك لأن تقنيات التصوير الرقمي وتقنيات الحاسب الذي يرتبط بها تتبدل وتتطور بسرعة هائلة فما هو آني ومتطور اليوم هو قديم ومهمل بعد سنة .....

كل ذلك دون أن ندخل في تفاصيل الإمكانيات والدقة والكاميرات الشخصية وشبه الاحترافية وإشكالات عملها والتي لا نرى مكاناً لذكرها هنا.

3 - فروقات من حيث المهام :

يتميز التصوير الرقمي بخاصية الحصول على الصورة سريعاً ، وذلك بتسجيلها رقمياً على شريحة الكاميرا الرقمية، وبالتالي إمكانية نقلها إلى الحاسب بسرعة كبيرة وكذلك إمكانية بثها عن طريق الأنترنت إلى أي جهاز في العالم، كل ذلك بسرعة قياسية بحيث تنتقل شيفرة المعلومات الرقمية (المكونة للصورة) بوقت قصير يتناسب مع الحاجة للصورة فمن وحي هذه الميزة وخصائصها تظهر المهمة الرئيسية والأهم للصورة الرقمية ألا وهو صورة الحدث أو الصورة الصحفية والصور المستخدمة في الإعلام وفي شتى أنواع الصور التي يحتاج فيها المصور إلى نقل الحدث أو المشهد بسرعة. بحيث يتماشى التصوير مع سرعة نقل الخبر أو الحدث، بشكل يقارب فيه البث التلفزيوني إن جاز التعبير. في حين تكون مهام الصورة الفوتوغرافية في عدد من المواضيع الفنية والتعبيرية والبورترية الفني والدراسات الفوتوغرافية (البصرية) وغيرها من المواضيع المشابهة والمنبثقة من روح الحالة طويلة الأمد. ولما كانت الوثيقة أو الصورة الفوتوغرافية ذات عمر أطول بكثير من الصورة الرقمية فإن أهمية الصورة الفوتوغرافية في مهامها هذه تظهر في قيمة الصورة بالنسبة لصاحبها وبالنسبة للغير وبالاستخدامات المتكررة والمتعددة الأوجه وكذلك في قيمتها على المدى البعيد في الشرائح الاحترافية والكاميرات الاحترافية خاصة. كل ذلك بعكس الوثيقة الرقمية ذات العمر القصير والتي قد لا تحافظ على وجودها لمدة طويلة.

وفي السنوات الأخيرة التي طغى فيها التصوير الرقمي برزت العديد من الحالات والأمثلة التي ضاعت أو تلفت فيها الصورة أو الصور كونها تعرضت لخلل في المعلومة فكانت النتيجة ضياع عمل وحالات وصور العديد من المواضيع والأشخاص، سواء أكان ذلك في أرشيف الأشخاص العاديين أو بعض المحترفات الضوئية التي قررت التعاطي مع الناس من خلال هذه الطريقة.

والسؤال ما هو ذنب الشخص الذي أخذ صورة في أحد المحترفات لتضيع صورته. ومن ثم ماهي مسؤولية هذه المحترفات تجاه الصور الضائعة والتي قد لا يمكن تكرارها أو إعادتها لسبب أو لآخر. في حين حفظت المحترفات الفوتوغرافية الصور لعشرات عشرات السنين؟..

وكيف يمكن لشخص ما أن يستعيد صورة إنسان عزيز عليه فقده بالموت إن كانت قد تعرضت للضياع أو التلف لأنها أخذت بالتقنية الرقمية؟؟.

خلاصة الأمر أن المهمة الأمثل للتصوير الرقمي هي المهمة الأخبارية الصحفية في حين ثبت وسيثبت لاحقاً أن استخدامه في مهام الفوتوغراف سيؤدي إلى ضياع الوثيقة والذاكرة البصرية والعديد من الأشياء التي سجلت فيها دون أي خطأ من المتعامل أو من المتعاطي (المصور).

إذاً فالفوتوغراف هو الوسيلة الأرقى والأنسب والأبقى لحفظ الذاكرة البصرية والحالات المتعددة في حياتنا وليس التصوير الرقمي الذي تنحصر مهمته في الصور الآنية السريعة ذات العمر القصير، وسيضطر الكثيرون من المتعاملين مع الصورة

الرقمية إلى إعادة النظر في هذه الطريقة عندما تتعرض إحدى صورهم أو عدد منها إلى ضياع كلي أو جزئي أو تلف فيها، ولكن الأوان يكون قد فات على ذلك. إن الحل الأمثل في حفظ الأرشيف هو في حفظه فوتوغرافياً ومن ثم نقله إلى التقنية الرقمية ذلك لأن الحواسب والمخابر الحديثة وملحقاتها أتاحت هذه الإمكانية بحيث يمكن حفظ الوثيقة فوتوغرافياً كأرشيف والاستفادة من التقنيات الرقمية في الوثيقة الثانية والمنتجة تالياً للفوتوغراف ففي حال تلف أو ضياع الوثيقة الرقمية يمكن العودة إلى الأرشيف الفوتوغرافي وإعادة استخدامه.

4- الفروق من حيث حقوق صاحب الصورة :

تتعرض الصورة كغيرها من الأشياء والماديات إلى العديد من المخاطر، وخاصة السرقة والنسخ والاستخدام من أشخاص لا يملكون أي حقوق عليها . والتصوير الرقمي خلق هذا الإشكال الهام من خلال سهولة سرقة الوثيقة في العديد من المراحل وخاصة في الصور المنشورة على صفحات الانترنت (ولو كانت عموماً توضع بدقة متدنية)هذه الصور تكون عرضة لعبث العديد من العابثين الذين يقومون بسرقة هذه الصور واستخدامها وأحياناً يقومون بنسبها لأنفسهم. فالسرقة في هذه الحالة تتحقق بمجرد الحصول على هذه الوثيقة الرقمية ويكتمل العنصر المادي للسرقة في هذه الحالة بمجرد نقل المعلومة دون حاجة لجهود أكبر أو مخاطر تذكر.

إذاً يتحقق الركن المادي للسرقة بمجرد نسخ المعلومة عن طريق الحاسب وبالتالي تصبح الصورة بمتناول أي شخص قادر على استخدام التقنية ناهيك عما ينجم عن ذلك من مخاطر تالية للنسخ في العديد من أوجه الاستخدامات. ولا شك أن جميع المهتمين تنامى إلى أسماعهم الفضائح التي تمت بتركيب صور فتيات أخذت صورهم رقمياً خلسة وركبت على أجساد عارية على صفحات الأنترنت، وما نجم عن ذلك من تداعيات وأمور. فالقوانين في الدول لم تضمن حتى الآن أي حقوق أو ملاحقات قانونية للمسيئين لصعوبة الوصول إليهم ومن ثم محاسبتهم وإن حصل ذلك فإن هناك إشكال في موضوع الإثبات والتعويض ومكان المحاكمة ونوع التعويض ومقداره. في حين تكون الوثيقة الفوتوغرافية (الشريحة الفلمية) بمأمن من المخاطر هذه ذلك لأنها محفوظة تحت يد صاحبها ولا يتحقق الركن المادي للسرقة إلا بالاستيلاء الفعلي المادي على هذه الوثيقة من مكان حفظها . هذا الخطر إن كان ممكناً إلا انه صعب إذا ما قورن بالسرقة السهلة والمتاحة للوثيقة الرقمية.

لذلك فإن معارض التصوير الهامة في كافة أنحاء العالم لا تقوم بمنح أي جائزة أو شهادة لأي صورة فائزة إذا لم يتقدم صاحبها بالشريحة الفلمية إلى لجنة التحكيم للوقوف على واقع الصورة.

إذاً فالصورة هنا تستمد قيمتها من أصلها فهو مصداقيتها ومستند مشروعية عائديتها وانتسابها لمالكها (وتحذو هذا الحذو دور النشر وشركات الإعلان العالمية التي تطلب أصل الصورة أي الشريحة الفلمية).

5- فروقات جوهرية هامة وحاسمة من حيث البعد المحرقي :

إذا اعتمدنا الكاميرات ذات القياس35 ملم مثلاً وهي الأكثر انتشاراً في العالم وتعتمدها الكاميرات الرقمية فإنه يمكننا بداية تصنيف العدسات من حيث زاوية الرؤية التي تفرضها كل عدسة على حدى دون الدخول في تفريعات أخرى بحيث يمكن تقسيمها إلى :

1- عدسات الزاوية فائقة العرض 20-15-14 ملم

2- عدسات الزاوية العريضة 28-24 ملم

3- عدسات معيارية أو قياسية 50-35 ملم

4- عدسات مقربة متوسطة 105-100-85 ملم

5- عدسات مقربة 200-135 ملم

6- عدسات مقربة جدا» 300-400-500 ملم

7- عدسات فائقة التقريب 600-800-1000-2000ملم

8- دسات تصحيح المنظور 24-35-85 ملم

9- عدسات ذات استخدامات خاصة أو ما يسمى MACRO-LENSS 50-90-180 ملم وكذلك بعض العدسات ذات الاستخدامات الطبية .

ويمكن التفريق بشكل رئيسي بين الفوتوغراف والرقمي في

استخدام هذه العدسات ومن المعروف للكثيرين أن لكل عدسة بعد محرقي، وباختلافها يختلف هذا البعد وكلما كان قياس العدسة صغير رقماً كلما كانت زاوية الرؤية فيها أكثر اتساعاً.

إن الإشكال الأكبر من هذه الناحية هو في اختلاف زاوية الرؤية في الكاميرات الرقمية عنها في الكاميرات الفوتوغرافية.

فالشريحة الرقمية شبه السائدة في هذه الكاميرات (CCD) أو (CIMOS) إنما هي بقياس مقداره 18.7×24.2 ملم في حين تكون الشريحة الفلمية بقياس 24×36 ملم فهذا الاختلاف في قياس الشريحة يخلق اختلافاً في زاوية الرؤية أولاً.

وكذلك يخلق اختلافاً في المنظور والإيحاء والأبعاد الحقيقية والقدرة التعبيرية والكثير من المهام التي تختلف باختلاف هذه الزاوية.

ومثالنا على ذلك سيقتصر على عدستين:

العدسة الفائقة العرض 15- ملم- زاوية الرؤية فيها في الفوتوغراف °111 في حين تصبح زاوية الرؤية في الرقمية °84 أي أنها أصبحت تعادل العدسة 24 ملم. أي أننا خسرنا °27 في زاوية الرؤية.

العدسة المقربة المتوسطة 85 ملم زاوية الرؤية فيها °28 في الكاميرا الفوتوغرافية في حين تصبح هذه الزاوية في الكاميرا الرقمية °18 ففي العدسة ذات الزاوية العريضة جداً 15 ملم خسرنا ميزات الزاوية العريضة من حيث الرؤية في حين ظهر تشويه المنظور بشكل غير حقيقي أو متوافق مع العدسة ذات القياس 24 ملم.

ولو طبقنا ذلك على كل العدسات لوجدنا فروقاً تضر وتشوه الحالة ولا تعطي البعد الحقيقي لإمكانيات وتقنيات العدسات.

هذه القاعدة في كل الكاميرات الرقمية تقريباً حتى في الإحترافية وشبه الإحترافية ولا يستثنى منها سوى كاميرتين اثنتين حتى تاريخ اليوم استطاعت أن تماثل الشريحة الفلمية، لكنها طبعاً بأسعار وأرقام كبيرة لا تتناسب مع الحاجة والوظيفة، ولاتصلح إلا لمؤسسة صحفية أو مؤسسة تهتم بهذا الجانب من التصوير.

بذلك نكون قد وقفنا على جملة من الإشكالات والإشكاليات والفروقات التي فرضها التصوير الرقمي من حيث التسجيل والمهام وعمر الوثيقة وطريقة حفظها وقيمتها. ومن حيث حقوق صاحب الصورة وسهولة السرقة وكذلك الفروقات التي فرضها تبدل البعد المحرقي وزاوية الرؤية .....

بالتالي فإننا نستطيع الآن الإنتقال إلى المفترق الهام لفناني ومصوري الفوتوغراف الذي نحيا أيامه الأولى الآن.

الآفاق (المستقبل)

بناء على ماسبق عرضه في الفروقات والإشكالات، فإننا يمكن أن نبني بعض القناعات ونرسم بعض الخطوط العامة عن مستقبل وآفاق وواقع التصوير الفوتوغرافي والتصوير الرقمي.

بداية يجب التفريق بين أهمية الصورة أو الحاجة إليها آنياً وسريعاً، وبين قيمتها وحفظها على المدى الطويل أو البعيد كوثيقة وذاكرة بصرية. فإذا كانت الرؤية لدى متعاطي التصوير عن هذا الأمر واضحة وغير ملتبسة، فإنه يستطيع الاختيار بين هذين النوعين من التصوير ويمكن له الحسم بأي تقنية سيسجل أعماله، فإن أراد صوراً تحمل قيمة فنية أو تعبيرية فإن عليه إختيار تقنية الفوتوغراف (وخاصة الإحترافي) للحصول على الحالة وتسجيلها وحفظها فنياً وزمنياً، لأن الصورة تمثل مرحلة في المسيرة التطورية لأسلوب الفنان وطريقة تعاطيه مع المحيط والناس والحالة بشكل عام (إذا كان منتمياً فعلاً للتصوير الفوتوغرافي) في حين يختار المصور الصحفي أو الأخباري أو من يعمل في حقل مشابه لهذه الحالات، التصوير الرقمي كحل سريع وآني لما يملك هذا النوع من إمكانيات في تعديل الرؤية والقطع والمنظور والتعديلات الأخرى اللاحقة في الحذف والإضافة (أي الرسم والتحوير على الصورة لاحقاً).

من هذه النقاط الهامة يستطيع المصور تحديد مكانه وخياراته حول التقنية التي سيعتمدها في عمله مع إمكانية المزاوجة بين التقنيتين وحسب الحال.

عموماً فإنه من الواجب على الفنان أو المصور الوقوف على أهمية الصورة آنياً وكذلك أهميتها فيما بعد مع مرور الوقت، وهل سيضطر إلى العودة إليها والتعامل معها سواء بالذات أو بواسطة المؤسسة التي يعمل لصالحها أو ورثته من بعده، وهل تحمل الصورة قيمة ما أو تمثل مرحلة ... أو شيء من هذا القبيل. فالصورة بشكل عام (وليس الصورة الفوتوغرافية أو الرقمية فقط) بعد هذا الزمن الذي مر عليها في تاريخ عمر البشرية لم تعد مجرد طريقة تعاطي أو صورة آنية تسجيلية فقط وإنما أصبحت عالماً قائماً بذاته يمثل الحالة في مرحلة معينة وتحمل

فكر وثقافة المجتمعات وتطوراتها وآمالها وأحلامها وأصبحت تحمل قيمة فنية ومادية على المدى البعيد. لقد استطاع التصوير الفوتوغرافي حفظ الوثيقة لفترة زمنية طويلة وقام بتوثيق وتسجيل حالات كثيرة وشخصيات عديدة وسجل الحروب والمجاعات والكوارث وتطور المجتمعات وأساليب وأنماط ثقافتها وطرق تطورها وغيرها الكثير الكثير الذي لا مجال للوقوف عليه هنا.

فهل يستطيع التصوير الرقمي حفظ الوثيقة لعمر يعادل عمر الوثيقة الفلمية ويبقى قادراً على التعامل معها ونقلها وإنتاجها وطباعتها والتعاطي معها مع إختلاف الزمن وتبدل التقنيات؟.. والجواب متروك للأيام، لكنه حتماً سيكون لا - لن يستطيع التصوير الرقمي القيام بتلك المهمة الصعبة.

إنني ولا شك منحاز للتصوير الفوتوغرافي وسبب ذلك هو الواقع الذي نستطيع قراءته مما سبق وكذلك لطبيعة الأعمال الفوتوغرافية التي أعمل عليها.

إلا أنني وللأمانة لا أستطيع إنكار هذا الفتح الهام في تاريخ الصورة (التصوير الرقمي) لأنني مدرك تماماً بأن هذا الاختراع الهام لا بد أن يكون تطوراً طبيعياً في عمر الصورة الطويل (كما جاء في المقدمة).

ولا بد من الوقوف بكثير من الاحترام أمام هذا الاختراع لأن التصوير الرقمي قدم الكثير من الحلول والخدمات الهامة في الصورة. وهو بالإضافة إلى ذلك فإنه قدم خدمة جليلة للتصوير الفوتوغرافي تجلى في إنقسام المتعاطين مع الصورة إلى قسمين رئيسين هما:

- **القسم الفني**: فنانو الفوتوغراف والمهتمون بأعمال الدراسات الفنية وأعمال الفنون البصرية والمساهمون في تطوير رؤى وثقافة المجتمعات.

- **القسم التقني**: المصورون أو الأشخاص العاديون الذين يتعاطون مع الحالة وتسجيلها والاستفادة منها آنياً وسريعاً. وهؤلاء اختاروا التصوير الرقمي كوسيلة أو طريقة للعمل.

وما من شك بأن التصوير الرقمي (عكس بعض الآراء) قدم للتصوير الفوتوغرافي خدمة هامة تشابه ما قدمه التصوير الفوتوغرافي للتصوير الزيتي عام 1839 عند اختراع الأول فالتصوير (الزيتي) قام بفتح أبواب جديدة وخلق أبعاداً» أخرى جديدة للتعاطي مع المجتمع الأمر الذي أوجد فنانين هامين ومدارس فنية هامة للخروج من الحالة التي فرضها الفوتوغراف حينها وما قدم من تحديات.

كذلك فإن الفوتوغراف سيفتح أبواباً جديدة ويخلق طرقاً للتعاطي مع المجتمعات، وهذا سينتج ويخلق دون شك أسماء وأعلام ومبدعين في الفن الفوتوغرافي فهذه المرحلة تمثل إعادة هيكلة للفن الفوتوغرافي بالنسبة لمتعاطي التصوير، ولا شك أن السنوات القادمة قادرة على إفراز عدد من الفنانين العالميين في الفوتوغراف على غرار التصوير الزيتي كما سلف.

خلاصة الأمر- هي أن التصوير الرقمي إختراع هام جداً» وله العديد من المجالات التي استطاع الدخول إليها بقوة وحلّ بقدر كبير محل التصوير الفوتوغرافي. إلا أنه لم يستطع الحلول مكانه في كل الوظائف والمهام ولن يستطيع إلغاؤه. بل سيعمل على حصول تكامل بين هذين النوعين من التصوير وستبقى الصورة الفوتوغرافية تحمل على كاهلها العديد من المهام الفنية والتعبيرية الراقية التي لن يستطيع التصوير الرقمي اختراقها سواء على الصعيد البصري الفني أو على الصعيد التقني ومن النواحي التعبيرية والتفسيرية (التأويلية) لأسباب فنية وجمالية.

ملاحظة هامة: إن هذه الحالات والمعطيات المبحوث فيها هي بتاريخ إعداد هذه الدراسة وحتى فترة ليست قصيرة قادمة. لكن سيكون من باب التنجيم الحسم في العديد من النقاط سواء لصالح إيجابيات التصوير الرقمي أو في النقاط السلبية فيه ولا ندري ما هي الإمكانيات التي سيقدمها التطور في التصوير الرقمي وما هي الحلول التي سيقدمها للعديد من النقاط الإشكالية فيه وطرق معالجتها، كيف، ومتى .... وهل هناك نقاط وإشكالات لن يستطيع حلها ... والجواب متروك للقادم من الأيام.

* * *

الرومانتية في الفن..

وليدة مخاض اجتماعي..

■ د. عبد الكريم فرج*

لقد برهن (ارنولدهاوزر Arnold Hauseri)× أنه لا يمكن عزل أية عملية إبداعية عن إطارها الاجتماعي، وأن المجتمع لا يتطور إلاَّ من خلال عمليات التخلق والإبداع، وسيكون بحثنا في الرومانتيّة مستلخصاً من رأي (هاوزر) في تحليله للترابط بين الثورة والفن. وعليه يرى الكاتب أن القرن الثامن عشر حفل بالمتناقضات وتأرجح بين الأخذ بمبدأ العقلانية التي تتجه نحو البنائية، وبين الحركة الشكلية المجافية للعقلانية، وتأرجح الفن تبعاً لذلك بين اتجاهين متعارضين، بين الكلاسية وبين الخيالية الأكثر انطلاقاً، ولكن حركة التداخل للعناصر المتضادّة حينذاك أدّت إلى ترويض المتناقضات في الفن إلى حد ما، واستطاعت النظرة الكلاسية في القرن الثامن عشر أن تعبّر عن تفتح واستجابة لحركة العصر رغم ما توحي به من روح محافظة، وقد عبّر (دافيد David 1748 - 1825) الفنان الفرنسي عن ذلك بوضوح لدرجة أنّ فنّه أصبح معترفاً به أنه الفن المعبّر رسميّاً عن الثورة، وقد نتج ذلك بالطبع عن عمليّة ترويض للأهواء المتعارضة والتي ترتبت في مشاعر واحدة تلك التي تفضّل (النزعة الطبيعية) التي تعني أن الرسم هو امتداد للواقع ويهدف إلى اصطباغه بالصبغة المثالية على منوال عصر النهضة.

حالة الحراك الاجتماعي والإنساني لم تتوقف بالطبع، ورغم أنه بإمكاننا القول استناداً إلى ما سبق بأن كل تاريخ الفن الحديث المتميّز بالتقدم المطرد أصبح متصلاً بلا انقطاع بالنزعة الطبيعية في الفن، ومع هذا ظهرت اختلاطات تلفيقية عديدة ظهرت عبرها في القرن الثامن عشر اندفاعات اجتماعيّة واقتصادية وسلطوية أظهرت وجوهاً متعددة للفن بقي فيها الوجود الكلاسي في التصوير وظهرت فيها آثار المانيريزم والباروك وفن الركوكو، ولم يحسم النزاع إلاّ عبر اتجاه فن العهد الثوري الجديد الذي لخّصه اتجاه (دافيد) بدءاً من عام 1780 وحتى 1800 خصوصاً بعد نجاح لوحته (قسم إخوان هوراتيوس عام 1785 Oath of the Horatti) واعتباراً من ذلك التاريخ حسم النزاع انتصار الأسلوب الوقور الجديد، وظهر شكل المرحلة الجديدة للنزعة الكلاسيّة بظهور (فن العهد الثوري الجديد).

مدرسة / دافيد / شكّلت ثورة حقيقية اجتمع حولها كل الفنانين الشبان وقدمت بدون شك للحركة الرومانتيه بعض المعطيات رغم أنها تحمل نزعة كلاسية وبقيت كلاسيّة دافيد والرومانتية يتغذيان من طموحات واحدة ومصدر واحد حتى عام 1820م، وتحدث تحوّلات هامة اجتماعيّة وسياسية وثورية بشكل عام بعد هذا التاريخ، ويبدأ الإنفصال بين نزعة دافيد وبين الرومانتيّة بين 1820-1830 وتصبح الرومانتية

* حفار وعميد كلية الفنون الجميلة بدمشق.

وطموحات عميقة في المجتمع الأوربي.

في القرن التاسع عشر

أسلوباً للتقدميين في الفن لأنها كانت صدى لفكرة الثورة الفرنسية بكل تأكيد، والتي تعني أنه لا يوجد نظام بشري لا يقبل التغيير، وأصبحت الفكرة الليبرالية منذ ذلك الحين فقط مصدر الإلهام الفنّي، وهذا الاتجاه هو الذي خُلقت في



الحرية تقود الشعب - دولاكروا - زيت على قماش 260×325سم - باريس - متحف اللوفر.

أحضانه الحركة الرومانتية في الفن في فرنسا وفي بريطانيا، وألمانيا وإن كان الأمر مختلفاً في ألمانيا إذ أن الرومانتية ارتبطت لأسباب خاصّة بأفكار رجعيّة كان لها ما يبررها محلّياً على عكس ما حصل في أوروبا الغربيّة، وفي كل الأحوال الذي يهمنا معرفته هنا ما هي حقيقة الحركة الرومانتية في الفن؟ وكيف ظهرت تأثيراتها في المجتمع الأوروبي حسب ارتباطاتها بفئات اجتماعية علوية أو متوسطة أو جماهيرية ولكنها في جوهرها وبكل مظاهر تشكلها حافظت على مسارها كطريقة من طرق الخيال بعيدة عن الديالكتيك والعقلانية متحمسة باستمرار للتطور والثورة، وحتى لا يبقى الموضوع مبهماً وبعيداً عن التحليل الدقيق، لا بد من تناول الحركة الرومانتية على أنها مشكلة تاريخية حقيقية في المجتمع الأوربي في القرن التاسع عشر.

المشكلة التاريخية للرومانتية:

الذي أثار هذه المشكلة هو انتقال موقع الرومانتية في ألمانيا من موقعها الأصلي إلى ارتباطها بالرجعيّة ولذلك اطلق عليها رومانتية الجيل الأول: الجيل المحافظ والمرتبط بمصالح الأمراء واقطاعات الحكم الألماني مقابل رومانتية الجيل الثاني أي الرومانتية التقدمية في فرنسا وانجلترا ولكن في كل الأحوال كان طريقها واحد، طريق الخيال المقابل للعقلانية والتحمس للتطوّر دون أن يكون هذا الحماس عارفاً بطرق التحولات التي يسير فيها العالم، ومن هنا اتهموها أنها حركة هروب إلى الوراء هروب رجعي، أو هروب إلى الأمام هروب خيالي، وفي كلتي الحالتين اتهمت بتقديم صور لا واقعية وخداعية (illusionism) وبهذا المعنى عبّر عنها الأسقف (بطلر) عندما قال: (إن الأشياء والأفعال هي على ما هي عليه، ونتائجها ستكون على ما ستكون عليه، فلماذا إذن نودُّ أن نخدع) وهو بهذا يصف إحساس القرن الثامن عشر الهادئ الصحّي ونفوره من كل خداع، وكذلك قال (جوته): (إن الرومانتية تنطوي على مرض، وهو حكم مقبول حسب علم النفس الحديث وذلك أنه إذا كانت الرومانتية لا ترى من ديالكتيك التاريخ إلاَّ حالة الصراع معناها أنَّ كل تعبيراتها تعويضيّة تدافع عن الخوف والاضطراب لافتقارها إلى الاتزان الروحي).

ولكنا نعود ونؤكد من جديد ورغم كل هذه الانتقادات والتحليلات أنه منذ العصر القوطي وحتى ظهور الرومانتية في القرن التاسع عشر لم يشجع أي عصر آخر نمو النزعة الوجدانية بمثل هذه القوة التي جاءت بها الرومانتية، ولم يؤكد أي عصر آخر حق الفنان في الاستجابة لنداء مشاعره ونزوعه الفردي إلى هذا الحد المطلق الذي جاءت به الرومانتية. لقد وجهت الرومانتية أكبر ضربة إلى الاتجاه العقلاني في الفن، وبناء عليه سرت تأثيراتها إلى معظم البلدان الأوربيّة مثل بولندا – روسيا وغيرهما، وبذلك تثبت أنها واحدة من الحركات التي ظلَّ تأثيرها دائماً في تطور الفن، مثلها مثل النزعة الطبيعية في العصر القوطي والنزعة الكلاسية في عصر النهضة، والامتداد الأشمل هو اعترافنا بأن كل ما في الفن الحديث من إغراق وفوضى وعنف ونزعة غنائية نشوانه سكرى، استعراضية، منطلقة وطاغية إنما استمدت ذلك من الرومانتية، حتى أن القدرة الفنيّة الإنتاجية للعقلانية تعود إلى الطموحات الرومانتية يقول (بروست): (إنَّ الرومانتيين وحدهم هم الذين يعرفون كيف يقرؤون المؤلفات الكلاسية لأنهم يقرؤونها كما كتبت أعني بطريقة رومانتية) فإذا قلنا أن الرومانتية كما وصفوها تعبّر عن خوف مرضي من الحاضر ومحاولة للهروب إلى الماضي: ولكن حتى هذا المرض لم يكن هناك ما هو أخصب منه لأن الرومانتية مدينة له بحساسيتها وبصيرتها التاريخية وإحساسها بالعلاقات مهما كان بعدها، ومهما كانت صعوبة تفسيرها، ولولا هذه الحساسية المفرطة والشك المستمر في معنى الحاضر لما نجحت في وضع الحد الفاصل بين الحضارة الحديثة والعالم الكلاسي القديم، ولما نجحت في كشف الطبيعة الرومانتية بين جميع الثقافات الفردية المستمدّة من المسيحية، ولولا الرومانتية لما أمكن أصلاً قيام النزعة التاريخية في القرن التاسع عشر كأعمق الثورات في تاريخ العقل البشري، ذلك لأن نظرة الغرب إلى الحياة ظلّت سكونية ثابتة غير تاريخية قبل ظهور الرومانتيّة. وحتى نعرف أهمية الفكر الرومانتي يكفي أن نذكر أنه هو الوحيد الذي قرر أننا نحن وحضارتنا جزء من الصيرورة الأزلية والصراع الذي لا ينتهي، وهو الذي أدان مبادئ النظام الطبيعي وفوق الطبيعي للعالم وقوانين



من الفن الرومانتي



طوف اليديس - ثيودور جيريكولت - 1819 - زيت على قماش 491×716 سم - باريس متحف الوفر

الأخلاق والمنطق والمثل العليا للحق والخير، والذي كان يراها الغرب على أنها ثابتة واضحة وذات دلالة محددة لا تتغيّر، فلقد أدانت الرومانتيّة كل هذه الثوابت.

في عام 1827 كتب (فكتور هوجو) أستاذ المدرسة الرومانتية البارز التصدير الشهير لروائية (كرومويل) ودعا إلى الرأي القائل أن الرومانتية هي النزعة التحررية في الأدب، وفي العام نفسه شوهدت لوحات كبار المصورين الرومانتيين في (الصالون) حيث عرضت أعمال (دولاكروا) إثنتي عشرة لوحة وأعمال (ديفيريا Deveria) و(بولانجيه) وبدا للجمهور أن الرومانتية حركة حققت انتصاراً وشملت كل جوانب الحياة الفكريّة للبلاد (ثورة الشعر والشباب وثورة المسرح).

كان الفنان المصوّر (دولاكروا) الممثل العظيم للتصوير الرومانتي الفرنسي، لقد كان ممثلاً لرومانتية القرن التاسع عشر الشكّاكة اللاأدرية، مقارنة مع رومانتية القرن الثامن عشرة التوكيدية القطعية، والتي كان روادها يستخلصون نظرية محددة المعالم ونظرة واضحة إلى العالم تسترشد خطّة لإصلاح الحياة.

الشيء الذي كان يهدد الرومانتية ومبادئها هو التفكير الانطباعي وهذا ما حدث فعلاً لدى (دولاكروا) و(كونستابل) Constable، فلقد كان هذان الفنانان يقفان على عتبة العهد الجديد فقد ظلا من جهة فنانين تعبيريين رومانتيين يناضلان في سبيل التعبير عن أفكار، ولكنهما من جهة أخرى كانا بالفعل انطباعيين يسعيان إلى الإمساك بالموضوع العابر ولا يؤمنان بأي ترديد كامل للطبيعة، رغم أنه بالمقارنة بينهما كان (دولاكروا) أكثرهما رومانتية في حين كان أسلوب (كونستابل) يربط بين الكلاسية والرومانتية في وحدة تاريخية، وفي مقارنة بينهما نجد أن



منظر -كونستابل

الفرق واضح وبيّن لأن دولاكروا يضفي على الإنسان والحياة أبعاداً أكبر من أبعادهما الحقيقية، ويكسبهما هيئة تراجيدية بطولية وتعبيراً انفعالياً متدفقاً، وبقي الإنسان في موضوعه مركز العالم، الأمر الذي كان مختلفاً عند (كونستابل) الذي كان ملتصقاً أكبر بالنزعة الطبيعية للقرن التاسع عشر والتي ظهر فيها الإنسان كأي شيء، أو أي عنصر من عناصر الطبيعة دون أي تمييز.

لم يقتصر الفكر الرومانتي على التصوير والفنون البصرية في أوروبا بل ظهرت آثارها كذلك في الموسيقى التي انتقلت إلى الطبقة الوسطى، فقد انتقلت الفرق الموسيقية من قاعات الولائم والاحتفالات الفخمة والقلاع والقصور إلى القاعات الموسيقية العامّة التي تخص البرجوازية، والجماهير العريضة أخذت تتمتع بدورها بحفلات الموسيقى الترفيهية، وأصبح الجمهور يسمع موسيقى أقلَّ تعقيداً وأكثر بساطة وإبهاجاً.

لقد كانت تجربة الرومانتية واضحة جدّاً في القرن التاسع عشرة في مجال الموسيقى، والحق أن أوضح دليل على مدى عمق تأثير الرومانتية في ذلك القرن هو أن تجربتها لطبيعة الفن كانت تتم أساساً من خلال الموسيقى وظل الإنشاء الرومانتي المعتمد على الحواس والتجاهل التام للعقل هو الذي يعبّر عن ماهية الفن حتى نهاية القرن التاسع عشر.

الخلاصة:

تقودنا عمليّة التحليل والعودة إلى التمرد على العقل والاعتماد على الانفعال والنزوة في تاريخ الفن إلى رصيد غني وله مواقع متعددة في تاريخ الفن في البلدان الأوربية، ولنأخذ أمثلة:

- وليم بليك (انكليزي) 1757-1827 William Blake في لوحته Elohim Creating Adam

1795 الموجودة في متحف Tate في لندن يصوّر في لوحته /خلق آدم/ وقد استوحى ثيوفيل جوته Theophile Gautier منها العبارات التالية: (نحن الجيل الفتي نعيش زمناً مفتوناً وثملاً بالفن، بالعاطفة الجامحة والشعر. رؤوسنا تعيش في دوامة، وقلوبنا سحقتها الطموحات العاصفة قدر (ايكاروس Ecarus) ما شفع لنا أعطنا أجنحة أجنحة ثم أجنحة لم تهجع صرختنا، فقد عمّت كل الأرجاء حتى أثناء غوصنا في أعماق البحر.

وبالطبع يستغرق هنا (جوته) في استمرائه الغوص في الميثولوجيا اليونانية والتي تروي أنّ ايكاروس Icarus ابن ديدالا Dedala يحلّق في السماء مع أبيه بأجنحة ملصوقة بالشمع، وعندما اقتربا بتحليقهما من الشمس ذاب الشمع وانفكّ الريش الملصوق فسقط الجسم غارقاً في أعماق البحر ولكنه حسب (جوته) بقيت صرخته مدوية في كل الأرجاء.

وكذلك الفنان (تيودور جيريكو Theodore Gericault) 1791-1824 في لوحته (طواف الميدوزا) The Raft of the Medusa 1819 موجودة في متحف اللوفر – باريس هذا الحادث الأليم الذي شكل فضيحة للحكومة الفرنسية آنذاك، فلقد أبحرت الباخرة (ميدوزا) من ساحل غرب إفريقيا في تموز 1816، وبسبب عدم أهلية وجدّية قبطانها وعدم تزويدها بقوارب النجاة اللازمة، تحطمت ثم غرقت وفقد 149 راكباً تحولوا أثناء الكارثة إلى عوامات ربطوا بعضهم ببعض وتعلقوا بحطام الأخشاب محاولين تشكيل ما يشبه القوارب، ولكن سرعان ما أصابهم الأعياء، وتفككت الأخشاب من حولهم وغرق الناس في البحر بكارثة رهيبة تتقطع لها القلوب، وبعد خمس عشرة يوماً من الغرق عثر على 15 خمسة عشر شخصاً حاول إثنان منهم تقديم دعوى للتعويض فكان جزاؤهما أن طُردا من العمل وصُرفا من الخدمة في الدولة.

وكذلك الفنان تورنر 1775-1851 (Joseph Turneer (Mallard William Turner (انكليزي) ومثال على أعماله Godau 1843 موجوده في Tate Gallery لندن.

* * *

المراجع:

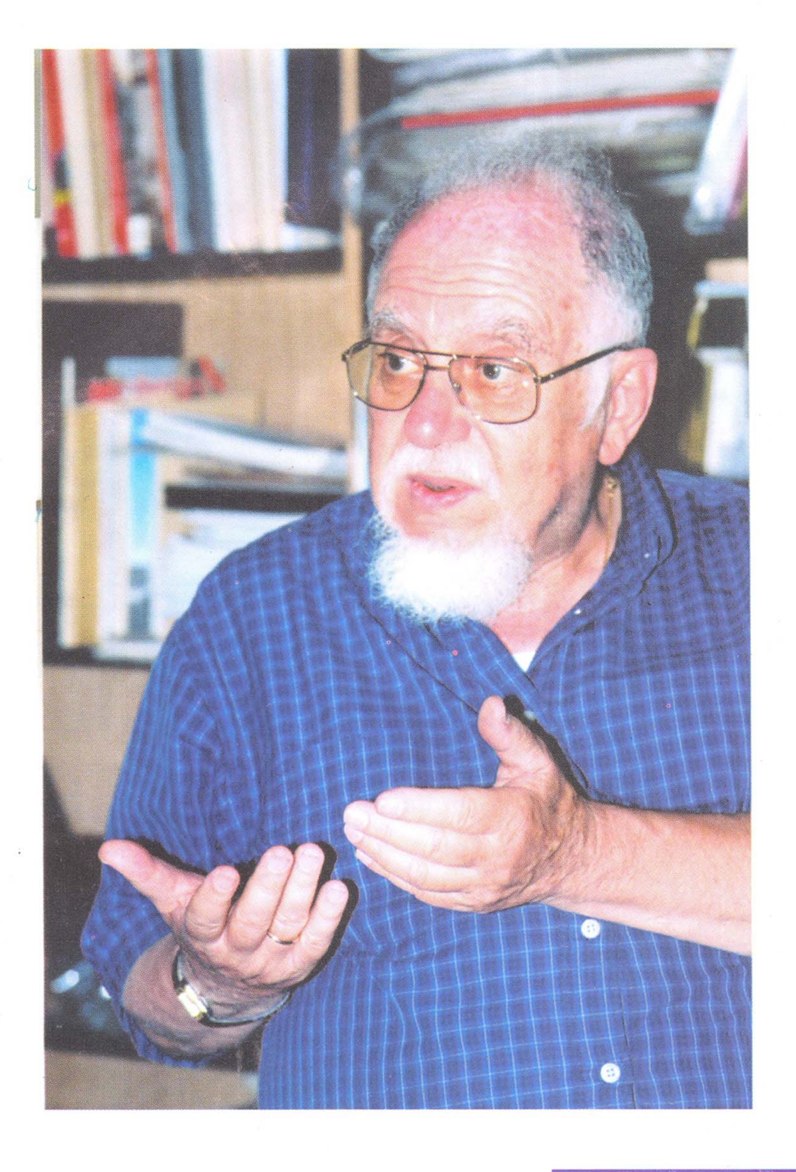
1- The Art Book 1996 London Phaidon.
2- Robert Upstone Romantics 1993 London Tiger Books International.
3- Delacroix. The Art Book 1996 London. Phaidon.
4- Constable. The Art Book 1996 London. Phaidon.

* * *

المصوّر «الياس الزيّات»

مهرج أم فيلسوف؟..

هل كرّم «الزيّات» الربة الأنثى؟.. ولماذا «المجدلية»؟..



■ التحرير

أن تتحدث إلى المصور «الياس الزيّات» فهذا يعني أنك تفتح تاريخاً، صفحات أيامه، تغطي نصف قرن من الحياة التشكيلية السورية، وخبرة حياتية مع الناس، والفن، والعلم، والأمل.

يضاف إلى ذلك، اكتشاف ما في أفق هذا الفنان من تطلعات اجتماعية وفكرية بناءة للمستقبل، وما في ذاته من بوارق روحية يتنفسها إنتاجه التشكيلي.

«الحياة التشكيلية» فخورة بهذا اللقاء، فإليكم «الزيّات»...

■ لماذا يرسم الإنسان أو يصور.. هل يمكنك استبطان دوافعك الأولية والخاصة بهذه الفعالية؟..

ـ أنا أتصور أن هناك نوعين من التحريض، يدفعان إلى مزاولة الرسم. هناك ميل طبيعي يُخلق مع الإنسان، أو مع بعض الناس، مع إنسان ما، فيبدأ بمزاولة الرسم قبل أن يتعلم الكتابة، وهذا ربما يستمر معه كهواية، إلى





فترات متقدمة في حياته.

أما إذا اعتمد هذا الإنسان، أن ينمي هذا الحس الطبيعي، ويلتزمه كمصير حياتي، فيصبح لديه نوع آخر من التحريض، يستدعيه لأن يتعلم كل ماله علاقة مع القواعد، التي تعمل على تنمية موهبته الطبيعية.

■ تحريض.. موهبة طبيعية.. مصير حياتي؟ ألا تشير هذه المصطلحات التي تستعملها إلى دافع أولي في تكوين الإنسان؟..

ـ هذا ما عنيته في بداية إجابتي السابقة.

■ بوضوح أكثر.. هل يمكن القول، أن هناك غريزة تشكيلية؟..

ـ الظاهر، وشبه الثابت.. أن هناك غريزة تشكيلية، تتجلى عند بعض الناس بشكل مبكر، وتتعلق بما يسمى «الجينات»، وعلم الأنتروبولوجيا أي (علم الإناسة) يشير إلى مثل هذا.

■ برأيك.. ما وظيفة هذه الغريزة؟

ـ أنا لست عالماً بالنفس البشرية، ولكنني أتحسس هذا الأمر بغريزتي الفضولية، فأرى أن هذه الغريزة، التي نشير إليها، تحمل دفعاً للتعلم الفني، وللتثقف بشكل عام. فالفن.. إذا اعتبرناه مهنة فحسب، فإن الغريزة الفنية لا تكفي لإتقانه، بل هناك أصول للمهنة.. تقليدية.. ومتطورة.. لابد لمن يريد أن يتقن الفن، أن يتعلمها من معلّم متمرس في المهنة، أو في مدرسة مهنية متخصصة. هذا إذا اعتبرنا الفن مهنة فحسب. وقد سار هذا التقليد في العصور القديمة، وفي العصور الوسطى، وبقيت آثاره إلى اليوم في مجال الحرف والصناعات والمهن اليدوية.

واليوم.. لم يعد يُنظر إلى فن الرسم، على أنه مهنة يدوية، وخاصة.. بعد أن ابتكرت الآلة الفوتوغرافية في القرن التاسع عشر، وتطورت بشكل سينما وتلفاز، وما إليها، إذ أصبحت الصورة متحركة وناطقة ومعبّرة، عن قصص أدبية، أو ملاحم تاريخية، أو أفكار اجتماعية..

ومن ناحية اخرى.. فإن فن الرسم والتصوير في لوحة تطور أيضاً، ولم يعد مجرد مهنة، أو صنعة يدوية، بل أصبح.. يعبّر عن أفكار سياسية واجتماعية، ولم يعد لممتهن هذا الفن أن يعرف، أو يتعلم كل الأسس التقليدية، التي كانت سائدة منذ عصر النهضة إلى القرن 19، بل أصبح عليه.. أن يتحول، وأن يستوعب النظريات، التي بنى عليها المجددون في الفن إنتاجهم في الرسم واللوحة، منذ مطلع القرن العشرين.

■ أعود للسؤال.. إذا اعتبرنا، وبشكل عام هذه وظيفة الغريزة التشكيليّة، أي أنها غريزة معرفية، تطورت سحرياً، ثم دينياً، ثم فنياً، ثم تعبيرياً، فما هي الدوافع الشخصية لممارستك الرسم والتصوير؟..

ـ هناك مجموعة من الدوافع أوجزها في فئتين: الأولى منها بدأت معي في البيت، وأنا في المدرسة الابتدائية، ولم يكن هناك مقرر للرسم في تلك الفترة.

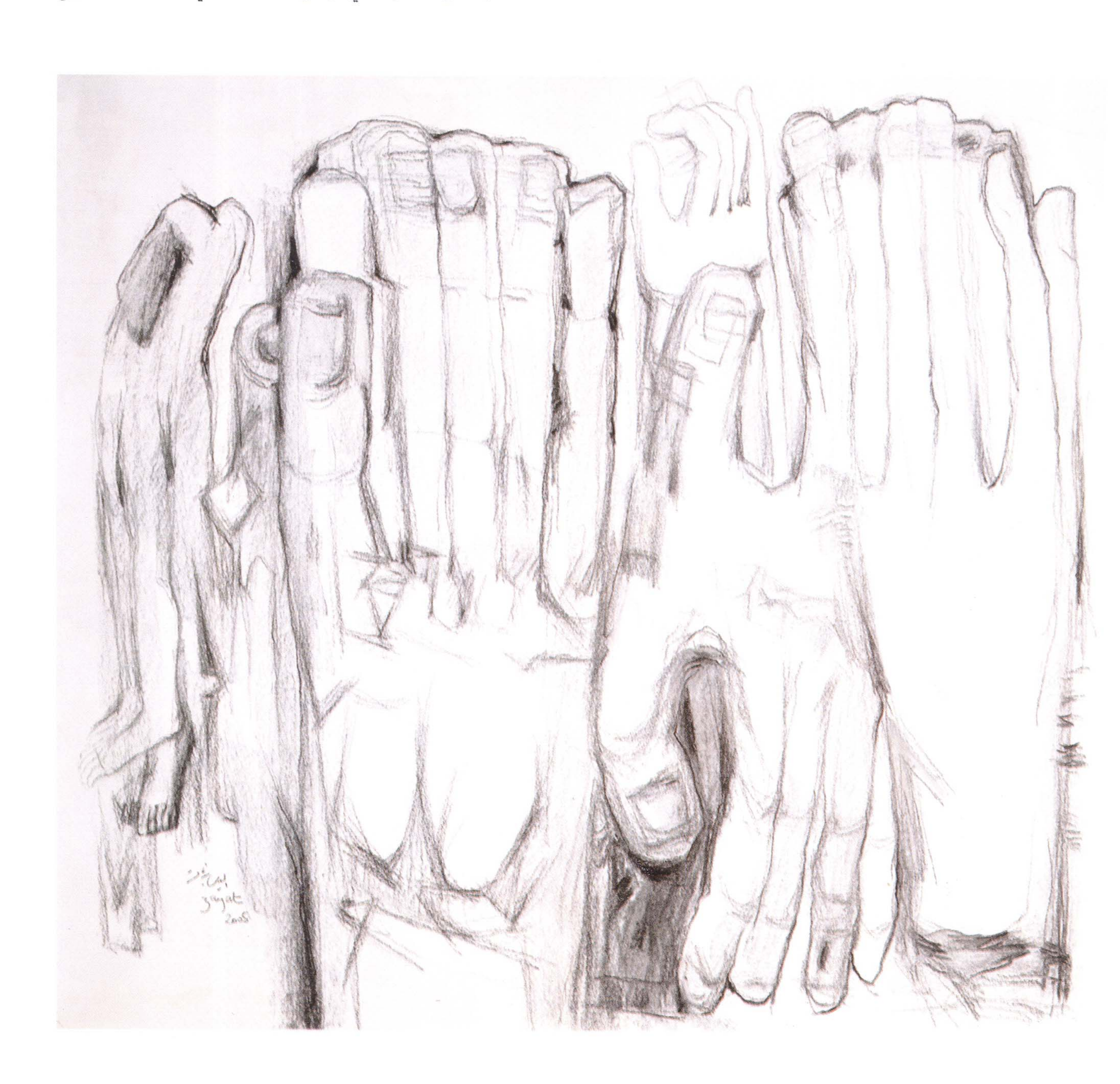
والثانية من هذه الدوافع.. كان تجاوباً، مع ما كنا ندرسه في المرحلتين الإعدادية والثانوية من مواد علمية وأدبية، وبشكل خاص.. مقرر الأدب العربي والشعر، وخاصة.. أعمال بعض



المحدثين، كإيليا أبي ماضي، وجبران خليل جبران، وكتابات غيرهم. وحينها.. شعرت برغبة في الكتابة الأدبية.. لم أستطع قرض الشعر، بل كنت أكتب نفحات وتأملات.. وكان لتحريض مدرس اللغة العربية وتشجيعه أثر كبير في ذلك؛ وكان يومها الأستاذ والمفكر «شحادة الخوري». إذن.. استهوتني الكتابة الأدبية، وصارت عندي دافعاً للتعبير مرادفاً لدافع الرسم.

■ تحدثت عن دافع الأدب، أعود فأسألك عن دافع التعلق بالرسم والتصوير؟..

- لم أفتش يوماً عن هذا الدافع لامتهاني الرسم والكتابة، وصدقني أني مفاجأ بهذا السؤال. ولكنني متأكد الآن.. وبعد العودة بالذاكرة إلى البداية، أرى أن تعلقي بهذا الفن كان تلقائياً نابعاً من أعماق ذاتي، ولكن.. ربّما زاد في هذا التعلق تشجيع







أستاذ الرسم لي، وكان يومها المرحوم الفنان ميلاد الشايب، يضاف إلى هذا تشجيع الرفاق لي في المدرسة ونظرتهم إليّ. أما في البيت فلم أجد أية ممانعة للانشغال بالرسم، وذلك في حال كانت المواد العلمية جيدة أو مقبولة.

ولا أخفيك.. أن فكرة الممارسة، استحوذت عليّ كيانياً، في المرحلة الثانوية، ولمّا لم يكن في سورية كلية للفنون، فقد سجّلت بعد حصولي على شهادة الثانوية في ر.ف في الجامعة السورية، واستمررت في ممارسة الفن، إلى جانب مجموعة من الشباب حينها، حيث عرضنا لوحاتنا في نادي الجامعة عام 1954 - 1955. ثم تقدمت إلى مسابقة من المسابقات، التي كانت تجريها وزارة المعارف آنذاك، وذلك لدراسة الفن، فنجحت في الحصول على منحة للدراسة في بلغاريا، حيث التحقت بأكاديمية الفنون الجميلة بصوفيا عام 1956، وهنا.. لابد من تسجيل التحية والتقدير لذكرى المرحوم الفنان «محمود جلال»، الذي كان مفتشاً في وزارة المعارف، وعمل جاهداً لإرسال الموهوبين من الشباب السوريين للدراسة في الخارج.

■ على ما أعلم.. فإن تكوينك الفني، كان محلياً في سورية، ثم كان بلغارياً، ومصرياً، وهنغارياً. ما الذي منحك هذا التجوال، وما أثره على مكوناتك؟



ـ شاءت لي الظروف أن أتنقل في تعلم الفن بين تلك المناهل التي ذكرتها، وقد عملت مجتمعة على صقل موهبتي الفنية، وإغنائها بالتجربة الأكاديمية في بلغاريا أولاً، ثم في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، والتي كانت على أساس إيطالي ـ فرنسي. أما في هنغاريا فقد تدرّبت على ترميم اللوحات الفنية، كما أنني كنت ارسم كثيراً، حيث سُمح لي أن أدخل محترفات الرسم والتصوير، وأرسم بشكل تلقائي وحر، مع طلاب تلك المحترفات، فاستحصلت على خبرات نافعة ومفيدة ومكمّلة لبعضها، وذلك مما ساعد في تكويني مهنياً وتقنياً، بالإضافة إلى الاطلاع والقراءة في مكتبات تلك المعاهد في حقل تاريخ الفن، وتاريخ الحضارة، مما ساعد كثيراً في تكويني الفكري والثقافي، كفنان تشكيلي، توجّه بغريزته وبمتطلباته الفكرية، لأن يمتهن الفن التشكيلي.

■ لاشك أن خبراتك المستفادة منسوبة إلى فنانين معينين؟

ـ أول من أثر في تكويني الفني وهنا في دمشق، كان المرحوم الفنان «ميشيل كرشة» الذي تتلمذت عليه فيما بين 1952 ـ 1955، وكنت أرافقه في رحلات فنية، إلى بلودان ومعلولا. وأهمّ ما تعلمت منه، كان ترتيب الألوان على لوحة الألوان، وجرأة اللمسة، والعلاقات اللونية بين الفاتح والغامق، وبين الحار والبارد.

أما في بلغاريا، فقد تتلمذت في البداية، على الفنان المصور «بوريس ميتوف» الذي علمني الرسم وأصوله بقلم الرصاص.

ثم انتقلت إلى محترف الأستاذ «إيليا بيتروف» الذي كان أستاذاً شديداً ومتطلباً، ولم يبخل عليّ في تعليمي التصوير الزيتي، والتأليف الفني.

أما في مصر.. وفي كلية الفنون بالقاهرة، فقد رعاني الأستاذ «عبد العزيز درويش»، ودفعني إلى التحرر والانطلاق في التصوير حسب الأفكار المعاصرة من الانطباعية، وما بعدها.

■ هل يمكن لفنان سوري، أن يبتعد أو يتناسى، أو يتجافى مع ذاكرته البصرية، ولما في بلده من خزين تشكيلي وحضاري؟..

ـ لا.. لا يمكن. وخاصة.. إذا كان هذا الفنان السوري، يعيش في الغرب الأوروبي أو الأميركي، ووجد نفسه ميالاً إلى المساهمة في الحضارة الفنية لتلك البلاد. وفي هذه الحالة تظهر غريزته الفنية الأصلية أقل أو أكثر في إنتاجه.

ومن الممكن.. أن يكون إنتاج هذا الفنان ملماً بالطبيعة السورية، دون أن يؤثر ذلك، أو يكون حاجباً له في المشاركة الطبيعية المتقدمة في بلد الهجرة، الذي أصبح ينتمي إليه.

وفي هذا المجال.. فإن تجربتي الشخصية، وكما وطموحي الفكري، قاداني إلى التلذذ باكتشاف العناصر الفنية التراثية في سورية، وفي الشرق العربي.

وما حصل.. هو أني انجرفت في هذا التيار، وخاصة.. أنني أعيش في سورية، وشاءت الظروف أن أكون واحداً من جيل ما بعد الرواد، الذي كان قد شعر منذ ستينيات القرن الماضي بالانتماء إلى حضارة هذا البلد، بعد الدراسة في الغرب، وأصبحنا كفنانين نتسابق في دراسة مفردات هذا التراث الفني، ونغار من بعضنا في اكتشاف جوانب هذا المجال، وكانت تلك المفردات، تتعلق بالخط العربي، والزخرفة العربية، والفن التشخيصي الذي مورس في هذه المنطقة منذ ما قبل الإسلام، وفي الفترات الأموية والعباسية والأيوبية بعد ذلك.

ومما يجدر ذكره أنه بالإضافة إلى الفنون الزخرفية العربية وتجويد الخطوط، فقد ظهرت فنون تشكيلية إسلامية في القصور الأموية والعباسية، كما مورس التصوير في المخطوطات الإسلامية التي تعهدها السلاطين والأمراء، كما ظهرت في المخطوطات السريانية المسيحية عبر الأديار.

■ نعود لإنتاجك، فمن الملاحظ أن معارضك لها إيقاع زمني متكرر، وأنها تنجز وفق موضوع يشمل كل لوحات المعرض؟.

ـ إنني أحسب أن كل معرض أقوم به لإنتاجي الشخصي، هو جولة في العوالم التي تستهويني فأستوحيها. وتستغرق مني الجولة الواحدة بين الثلاث والخمس سنوات، أي الفترة التي يتم فيها تحضير المعرض.

ففي جولتي الأخيرة عرضت آخر تجاربي التي قمت بها في





الفترة منذ أواخر السنة 2002 إلى آذار 2006 وضمنتها ما استجد لي من رؤى خلال تلك الفترة في ثلاثة أنواع من الأعمال أي رسم على الورق ومائيات شفافة على الورق ولوحات قماشية مصورة بمادة الأكريليك، وكان مجموع عدد اللوحات سبع عشرة لوحة.

وإذا كان معرضي السابق لمعرضي الأخير كان يعالج فكرة واحدة وهي «الرقص والمدينة» فإن معرضي الأخير هذا قد توزع في ثلاث فِكر:

«تأملات في يد» وتخيلات لأشخاص روحانيين مثل المجدلية ويحيى بن زكريا ومحي الدين بن عربي، وأيضاً أربع لوحات كبيرة الحجم نسبياً عالجت موضوعات منبثقة من الموضوعات التي عالجتها في معرض الرقص والمدينة. وأقف هنا لأقول معرّفاً المقصود من مفهومَي الرقص والمدينة في لوحاتي، فالرقص تعبير يلجأ إليه الإنسان في حال انفعال أو مفاجأة وتطلّع، وتغلب العفوية على هذا النوع من الرقص، ويكون فردياً ولو مارسه أكثر من شخص واحد مجتمعين، كما يكون هذا الرقص معبراً عن موسيقى بإيقاع داخلي حتى ولو أن هناك موسيقى تُعزف خارجياً، وقد يوصل هذا الرقص إلى حال توحد مع الذات والكون.

أما المدينة فهي لجوء واستكانة، وهي أيضاً مهد ولحد



وتحمل سرُّ العمارة والإعمار. وبذلك تواكب المدينة الإنسان في ضعفه وشموخه، تبنيه ويبنيها بالبحبوحة والعوز وبالخبز اليومي وسمّو الفنون.

هذا ويشكل نبضا الرقص والمدينة معاً دينامية تحرّض الفكر المبدع حتى يوآلف بين إيقاع نسغ الحياة وعقلانية الابتكار أو عفويته.

أما في معرضي الأخير فقد تماديت في حرية المعالجة للون والشكل فكانت أصابعي طوع أحاسيسي، وإلى ذلك فلم أحتسب حساب نتيجة اللوحة من حيث المظهر الخارجي بل تركت للأشكال في تفتّح جزئياتها، أن تحدد ذلك، بالمعنى الذي كان يقوله أستاذي البلغاري «إيليا بتروف» حين سُئل عن تحديده لمفهوم الرسم التخطيطي (إسكيز) فأجاب «هو وسيلة التعبير عن التعايش مع الحياة». ونتيجة ذلك فقد حصدت إعجاباً لدى جمهور المشاهدين، فمنهم من قال: شاخ الزيات ولكنه مازال يعمل في الفن، ومنهم استطاع أن يستوعب كيف يتطور الفنان نتيجة العمل المستمر والمراس الطويل الأمد.

■ بتجاوز الأسلوب الفني ما الذي يجمع أو يستدعي محي الدين بن عربي إلى يحيى بن زكريا في اللوحتين اللتين حملتا هذين الاسمين في المعرض.

- أنا معجب بهاتين الشخصيتين واستدعيهما في تأملاتي الفكرية وأحب أن أرسم من وحيهما. وأزورهما حين تراودني المناجاة في مزار الشيخ محي الدين في دمشق أو في الجامع الأموي.

والموضوع بالنسبة لي ليس فلسفياً ولا دينياً، بل إعجاب طوعي بإنسانين هامين يُركن إليهما.

■ لقد كرّست عدة لوحات للمجدلية، كأني بك تطرح رؤيا جديدة، من خلال تحولاتها البصرية في خمس لوحات؟.

- هذا صحيح، فبالفن البصري يطرح الفنان تحولات فكرته بتحولات بصرية.

أما المجدلية فقد رأيتها من النساء الحقيقيات في التراث الفلسطيني والعربي اللواتي عشنّ الحياة بكل جوارحهنّ وطاقاتهنّ الجمالية الجسدية والجمالية الروحية حتى وصلنّ إلى العشق الإلهي. والمجدلية تتماهى عندي مع رابعة العدوية ومريم المصرية وكلهنّ نماذج إنسانية تستحق منا الإعجاب.

■ ما رأيك ببنات الهوى؟

- بدوافع مختلفة فقد اختار هؤلاء النسوة طريقهنّ في الحياة أو انزلقنّ إلى هذا الطريق فكتبت عليهنّ وسيلة للعيش خاصة بهنّ. لقد وجد الفنانون في بعضهنّ مصدراً ملهماً في الشعر والرسم والنحت، فانتقلنّ إلى الخلود في الأعمال الفنية والأدبية وصرنّ بهجة للبصر والفكر. وهنا يخطر لي أن أذكر منهنّ المغنية الفرنسية «اديت بياف»، فبالإضافة إلى إبداعها في الغناء فقد تحلّق حولها أثناء حياتها بعض الشعراء والموسيقيين والتشكيليين.

■ إحدى لوحاتك المسماة «تأليف»؟ هل تستخدم الألوان فيها بمفهوم موسيقي أو بمفهوم رمزي؟

- عندما يتجلّى اللون أثناء عمل اللوحة «فيسلطن» كما يقال ويغدو موسيقى لونية فإنه يأتي من الحدس طبعاً.

أما اللوحة التي تشير إليها فهي تعالج موضوعاً أسطورياً شاعرياً وهو: «تكريم الربة الأنثى»، وحاولت أن أوجد فيها تأليفاً تشكيلياً في بناءٍ مترابط رسماً ولوناً.

■ إن لديك رؤيا محجوبة، تُظهر منها بعض البوارق، ما الذي يجعلك تكتمها أو تحجبها، وعياً أولاً وعياً؟..

- إذا لم يحتوِ العمل الفني على سرٍّ ما، فيفقد في رأيي علامته الإبداعية، ويصبح براعة مهنية فحسب. والسرُّ من علاماته أن يكون محجوباً لا يتكشف الا للمتأمل الممارس. واعتقد أن ذلك تشكل عندي بطريقة واعية.

■ لعلّني كنت غامضاً في سؤالي، لكنّه سؤال يستدعيه موقف السيد المسيح من مريم المجدلية، كما يستدعيه عبادة الربّة الأنثى في الحضارة السورية والرافدية؟

- في اعتقادي أن علاقة السيد المسيح بالمجدلية، لم تكن جسدية شهوانية، كما يحاول بعض أن يفسرها، وإنما المجدلية بالنسبة للمسيح هي من الشريحة المضطهدة في المجتمع اليهودي، الذي حاول المسيح أن يطلب من الناس رحمة لها أي أراد أن ينقذها من ظلم المجتمع. أما عبادة الآلهة الأنثى



في الميثولوجيا السورية، فيجب أن نفهمها في سياق الديانات السورية القديمة، التي كانت تربط بين الأرض والآلهة في سياق المواسم الزراعية وتحولات الفصول الأربعة، وذلك في مرحلة المجتمع الزراعي.

■ ما الذي يجمع بين المهرج والفيلسوف؟..

- أرى أن المهرج الشعبي أو مهرج الملوك، كانا يضمران فلسفة إنسانية المنشأ، كانا يزاولان مهنة اجتماعية، يعبّران بها عن ردود فعل تجاه المجتمع، وتجاه السلطة.

أما الفيلسوف بالمعنى التقليدي، فهو من امتهن الفكر المجرد، في محاولة الوصول، إلى حلول عقلانية للقضايا التي تشغل الناس في الحياة اليومية والتطلعات المطلقة وراءها. فهناك علاقة بشكل ما بين المهرج والفيلسوف.

وأما ما جاء في نصّ مقدمة معرضي الأخير من تساؤل: هل كنت أنا كفنان مهرجاً في معرضي أم فيلسوفاً؟ فهو رأي يطرح تفسيراً لمعنى الابتسامة، التي ظهرت في ملامح بعض شخصيات اللوحات، وكأن كاتب النصّ، يُلمح إلى أنني كنت أهزأ بالمشاهد، متهكماً في خيبة أمل من بعض المشاهدين، الذين لا يقدّرون أسرار الفن التشكيلي، وأن دور الفن التشكيلي، ليس إرضاء الغريزة البصرية للمشاهد، بل السعي لإعطائه مجالاً للتأمل، واستنطاق العمل وصولاً إلى مناقشته بينه وبين نفسه، وبينه وبين الفنان.

■ كيف ترى الواقع التشكيلي المعاصر في سورية؟..

- حسب اطلاعي هناك فئتان من الفنانين، تعمل على الساحة التشكيلية حالياً. الأولى.. فئة المحدثين من جيل السبعينيات والثمانينيات، وهم خريجو كلية الفنون، أمثال: عبد الله مراد، وإدوار شهدا، وحمود شنتوت، وعبد القادر عزوز، وصفوان داحول، وغيرهم كثر. وهؤلاء تبلورت شخصياتهم في اتجاهات معاصرة، تحمل كثيراً من ضوء المنطقة الجغرافي وألوانه. وهنا.. مجال واسع للبحث والتحليل، قد يستلزم منّا جولات طويلة، كي نوفيه حقّه المتوجب له.

وأما الفئة الثانية، فهي فئة الشباب المنطلق من تجارب معاصرة أوروبية، وبشكل عشوائي. وقد يكون هذا طبيعياً، إذ هم يمثلون شريحة فناني التسعينيات وبداية الألفية الثالثة. ويبدو لي.. أن الحوار بين أفراد هاتين الفئتين شبه منقطع، أو أنه ليس على المستوى المطلوب. وشخصياً.. أتمنى أن يزداد ويكثر الحوار الفكري حول المعارض، التي تقام في الصالات المتعددة، من حين لآخر. وهذا يتطلب أن يكون هناك نقّاد فنيون، يحرضون على هذا الحوار، ويقومون بنقد علمي وموضوعي، فلا يكتفون بالمدح، أو نشر آراء الفنانين حول فنهم.

■ كأن ما تقصده هو ما تتضمنه صحفنا وملاحقنا الصحفية من مقابلات مع فنانين، دون تمييز بين الهواة والمحترفين، ومن قبل صحفيين، لا علاقة لهم بالمجال التشكيلي، فكيف نؤسس لنقد علمي؟..

- لا أقول أن كل من يكتب في النقد الفني خالٍ من الموهبة النقدية، ولكن.. لم يحصل لي أن قرأت نقداً في صحيفة، كتبه أحد طلاب الدراسات العليا، في كلية الفنون الجميلة، الذين تدربوا على البحث العلمي وأصوله ومناهجه، وأحاطوا بمجالات البحث الفني. إنني أرى من واجب هؤلاء، أن يتصدوا لعملية النقد الفني، دون أن ينتقص ذلك من موهبتهم الفنية، إن أرادوا أن يتابعوا البحث التشكيلي في اللوحة والمنحوتة.

ومن ناحية أخرى.. فإضافة إلى بعض الدوريات التي تنشر هنا، فلا أرى غير مجلة الحياة التشكيلية، يمكنها أن تمهد لقيام نقد تشكيلي جاد، وذلك بنشرها البحوث والترجمات المكرسة لمختلف أنواع الفن التشكيلي.

أما الكتب الفنية، والتي تتناول تاريخ الفن وعلم الجمال، والتي اعتادت وزارة الثقافة أن تنشرها بين منشوراتها، فقد قلّت حتى ندر إصدارها في السنوات الأخيرة، فأصبح لزاماً علينا أن نطالب وزارة الثقافة والمجلس الأعلى للآداب والفنون، وحتى المجمع العلمي بالاهتمام بنشر بحوث جدية في هذه المجالات لمؤلفين سوريين وعرب، بالإضافة إلى ترجمة كتب أجنبية مكرسة لهذه المجالات.

■ يتردد في الوسط الصحف نعت «العالمية» لبعض أعمال الفنانين السوريين.. وصّف لنا مفهوم «العالمية» وشروطه..





- في رأيي لا يكفي أن يكون الفنان مقيماً في الغرب الأوروبي، كي يصبح عالمياً، لأن هناك مستلزمات وشروط واقعية، فرضها المجتمع الاستهلاكي هناك، عبر التجارة الفنية وأسواقها في المدن الأوروبية الكبرى؛ وهذا يكون في بعض الأحيان مفتعلاً، تتجاذبه أهواء السوق التجارية.

وفي العودة.. لما يتردد في بعض الأحيان في الصحف، من إطلاق هذه الصفة، فما هو إلا انعكاس لقلة الخبرة والاطلاع وعدم المعرفة بالواقع التشكيلي في العالم، على ما أظن.

■ ما رأيك بالدراسات العليا، الماجستير والدكتوراه في كلية الفنون بدمشق، أليس في هذا تأسيساً؟

- أخضعت الدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق إلى نظام الدراسات العليا في كليات الجامعة الأخرى ولاسيما كلية الآداب منها، وأعني أنها دراسات نظرية غايتها أن يحصل الطالب فيها لدرجتي الماجستير والدكتوراه.

صحيح أنه قد لحظت إلى جانب الدراسات النظرية في الفنون مشاريع عملية ولكنها في الواقع لم تخرج عن كونها تكراراً لمشروع التخرج الذي قام به الطالب في نهاية الدراسة الجامعية الأولى. وفي رأيي أن الدراسات العليا في الفنون بالشكل الموصوف أعلاه أجدر به أن يتم بالمشاركة مع عناصر من كليات أخرى في الجامعة.

ولعلني أتذكر أن الدراسات العليا في كلية الفنون كان من أسباب إنشائها تكملة النقص الذي حصل في الدراسة الجامعية الأولى في تلك الكلية، يوم خفّضت سنوات الدراسة فيها من خمس إلى أربع سنوات، وساعد في ذلك اقتراح اتحاد الطلبة ورغبته في ذلك؛ وقد قيل يومها للمعترضين على ذلك الإجراء: سوف تعوضون النقص غداً في الدراسات العليا ويجب ألاّ يستحق ذلك إلا المتفوقون من الطلاب والراغبون في الاستزادة.

وتتعثر الدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة في وضعها الحالي بسبب أن برنامجها النظري يفاجئ الطالب الذي لم يتم تحضيره لهذا النوع من الدراسات خلال الدراسة الجامعية الأولى فهو لم يعد يقوم بالعمل أطروحات وحلقات بحث نظرية بشكل جدي في مقررات الدراسة الأولى تمهيداً لحلقات البحث العليا، كما كان يحصل في الكلية فيما سبق، ثم أن هنالك سبباً آخر لتعثر هذه الدراسات وهو ندرة المشرفين الأكفاء والمتمرسين في تسيير أمور البحث عند الطالب وإرشاده إلى المراجع المفيدة.

وإذا سألتني حلاً للموضوع حسب خبرتي في التدريس لمدة أربعين سنة في كلية الفنون في جامعة دمشق، فإنني أقترح ما يلي:

1 - أن يصار إلى تقوية الدراسة الجامعية الأولى التي تستغرق حالياً أربع سنوات وتصبح قابلة لسنة إضافية بمثابة دبلوم لطالب الاستزادة من الطلاب المتفوقين في الموهبة الفنية، بحيث يصار إلى تثقيف الطالب بجملة من المواد النظرية المفيدة للثقافة العامة والمدعمة للثقافة البصرية







(كان هذا سارياً في الكلية عندما كانت الدراسة تستغرق خمس سنوات وقبل أن تخفّض تعسفاً إلى أربع).

2 ـ وأرى أن اقترحي السابق هذا يلزم له اختياراً للطلاب لا يسمح لدراسة الفن التشكيلي إلا للموهوب فنياً والمتفوق علمياً (أي موهبة فذّة + تفوق علمي) في المرحلة الأولى.

3 ـ أما أعداد المقبولين الفائضة كما يحصل اليوم في مسابقة القبول، فبعد توجيه الأوائل والمتفوقين منهم إلى دراسة الفن الصرف (تصوير، نحت، حفر). بشكل طوعي، يحوّل الباقون إلى تعلم مهن فنية، بحيث يوضع لذلك نظام خاص أي أن تُنشأ في الكلية اختصاصات تطبيقية يتعلّم فيها الطالب مهنة فنية يكسب منها عيشه أولاً ويكون هذا الفنان التطبيقي مساهماً فيما بعد في عملية ارتقاء الذائقة الفنية لدى الناس المستهلكين للفن والمتعاملين معه.

وهنا أريد أن أذكر بتجربة عشناها في سورية، وهي أننا نحن الذين أسسنا كلية الفنون في أول ستينيات القرن الماضي لم نكن نحمل أكثر من دبلوماتنا الأوروبية من البلاد التي درس كل واحد منّا فيها. إلا أننا أشرفنا على اختيار طلاب ممن انتسبوا إلى الكلية بمسابقة عُدَّت صعبة، وكان العدد ليس بالكثير آنذاك، فأشرفنا على تعليمهم وتفتيح أذهانهم وتحريض مواهبهم بكل جوارحنا. وقد رفد المتفوقون منهم الحركة التشكيلية بأسماء لامعة.

وبالمناسبة.. أقول لك، وبالرغم من أن بعضنا قد سافر بعد ذلك لتحضير ما يسمى بالمؤهل العلمي المطلوب للترقية في الجامعة، مما يدفعني للتساؤل: هل كان محمود حمّاد وفاتح المدرس ونصير شورى بحاجة إلى القيام بدراسات عليا ليصبح أستاذاً بارعاً؟..

لعمري أن واحداً من هؤلاء ما كان لينقطع يوماً عن الاستزادة من علوم الفن والثقافة العامة بالإضافة إلى ممارسة الإنتاج العظيم.

ومع ذلك فإن التطور الذي تمّ في حركتنا التشكيلية العامة يتطلب أن يتكامل مع جهد فكري أو نظري لأن هذه الحركة تحتاج إلى الدراسة والتعمق في ظروف تكوينها والحاجة إلى التفاعل مع مجتمعها وهذا ما يتطلب بالتالي عملاً تنظيرياً وهذا العمل التنظيري لا يتم بشكل عشوائي وإنما من خلال التمرس في مناهج البحث وأصوله. وعلى ذلك فمن المفيد أن يوضع مخطط لمجالات الفن وعلومه المتعددة وأن يُعمل على إيفاد خريجين من كلية الفنون مؤهلين بالفضول العلمي وحب البحث للتخصص في مجالات علم الجمال وتاريخ الفن والسيميولوجيا البصرية وعلم نفس الفن وعلم اجتماع الفن..إلخ.

■ الحديث طويل، وشجونه كثيرة، لكن.. من الممتع والمفيد جداً أن يطلّ علينا المصور «الياس الزيات» بين حين وآخر عبر مجلة الحياة التشكيلية.

ـ شكراً لكم وللمجلة.. وآمل لهذه المجلة الاستمرار، وأن تحقق أهدافها وطموحاتها.

* * *





المصور الياس الزيات

- ولد في دمشق سنة 1935.
- تعلّم فن التصوير على يد المصور ميشيل كرشة بين عام 1952 ـ 1955.
- درس في أكاديمية الفنون الجميلة في صوفيا (بلغاريا)، على يد الأستاذ إيليا بتروف من عام 1956 على عام 1960.
- درس على يد الأستاذ عبد العزيز درويش بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة من سنة 1960 ـ 1961.
- تدرّب على ترميم اللوحات الفنية في أكاديمية الفنون الجميلة، وفي متحف الفنون التطبيقية في بودابست (هنغاريا) من سنة 1973 ـ 1974.
- قام بالتدريس في كلية الفنون الجميلة بدمشق منذ 1962.
- حصل على درجة أستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق عام 1980.
- شغل منصب رئيس قسم الفنون في كلية الفنون بدمشق بين عام
- شغل منصب الوكيل العلمي لكلية الفنون الجميلة بدمشق بين عام
- تقاعد من كلية الفنون الجميلة بدمشق عام 2000.
- مثّل جامعة دمشق في اتفاقية التعاون مع جامعة لايدن لدراسة الفن في سورية من سنة 1996 ـ 2000.
- عمل خبيراً في هيئة الموسوعة العربية في سورية في موضوعات العمارة والفنون من سنة 1995 ـ 2001.
- عمل في مجال الفن الكنسي وقام بتزيين كنائس سورية بالأيقونات والجداريات.
- كتب وحاضر في موضوعات تاريخ الفن والأيقونة الشرقية والنقد الفني.
- أعماله موجودة في مجموعات خاصة (؟) في سورية ولبنان وقبرص وإيطاليا وأميركا. وكذلك في متحف دمشق، ووزارة الثقافة، والقصر الجمهوري بسورية.

* * *

في حوار الفنون...

الشعر والتصوير نموذجاً!!

■ رُلى عدنان الكيّال*

أسئلة كثيرة تتبادر إلى أذهاننا حين نقف أمام لوحة تصويرية أو منحوتة وننفعل بها، وربما نتمنى امتلاك لسان شاعر لنستطيع التعبير عما رأت عيوننا ولعلنا نتساءل: هل وقف شاعر أمام هذه اللوحة أو أمام هذه المنحوتة، فحاورها قصيدة شعرية، وهل يقرأ المصورون والنحاتون الشعر، ويعبرون عن تأثرهم به من خلال أعمالهم؟ قد نمضي ولا نعرف الجواب، لكن.. إن حاولنا البحث عنه سيتبين لنا: أن الحوار بين الفن التشكيلي والفن الشعري حوار قديم في تاريخ الفنون، وإن كنا نلاحظ اليوم علّو صوته، واشتداد نبرته، وامتداد مساحته. وتاريخ الأدب الغربي مليء بالقرائن التي تؤكد هذا الحوار، فكم من «الأعمال التشكيلية قد حركت الوجدان الشعري، فحاول أن يخلدها، أو يعبّر عن انطباعه عنها في صيغ لغوية فنية»[1]، كما يقول د. عبد الغفار المكاوي حتى إننا إذا أردنا الإصغاء إلى «هوميروس» حين يصف درع آخيل، خيِّل إلينا أنه يصف درعاً حقيقياً، على الرغم من زعم الروايات أنه كان أعمى»[2].

1 ـ أنماط الشعر التصويري:

ولعل غزارة الشعر الأوروبي بالموضوعات المحاكية للأعمال التشكيلية قديمها وحديثها، تفسر لنا اهتمام النقد الغربي بهذا الحوار، وهو أمر سنجده في الدراسات النقدية العربية التي تحمل في جعبتها العديد من القصائد العربية المحاكية للأعمال التشكيلية، فضلاً عن القصائد التي تحمل معالم الشعر التصويري والتي لها علاقة بالفنون التشكيلية في صورها وألوانها وحركتها وسكونها. مما دفع د. عبد الغفار المكاوي ليصنف أنماط الشعر العربي التصويري، في كثير من الحذر، ضمن ما يسمى قصيدة الصورة، ووصل إلى ثلاثة أنماط صنّفها وفق ما يلي:

1 ـ النمط الأول يضم قصائد من الشعر العربي القديم، توضح آراء النقاد والفلاسفة العرب في مسألة العلاقة بين فني الشعر والتصوير، وتقترن بتصوير أو عمل فني محدد، ويمثل هذا النمط أبو نواس في قصيدته السينية التي يصف فيها كأساً ذهبية حافلة بتصاوير فارسية، والبحتري في رائعته التي يصف فيها إيوان كسرى، والمتنبي في قصيدته التي قالها في مدح سيف الدولة أثناء مقامه في إنطاكية، والتي يصف فيها خيمة أو مظلة نقشت عليها

* باحثة ومحاضرة في جامعة حلب - قسم الفلسفة مابين عامي 2001/2003.

المرأة... بين قصيدة الشاعر نزار قباني ولوحة المصور وضاح السيد!!

صورة ملك الروم، وصور أنواع مختلفة من الحيوانات الوحشية[3]، ويرى د.المكاوي أن «النماذج الفنية السابقة تقربنا من قصيدة الصورة دون أن تفي بمقوماتها، أو تتيح المقارنة الجمالية بين النص اللغوي والأصل الفني الذي أتت عليه يد الفناء»[4].

2 ـ النمط الثاني ويضم قصائد من الشعر العربي الحديث، ويتفرع بدوره إلى ثلاثة أنواع من الشعر التصويري: نوع يحتوي قصائد حاولت أن تشكل نفسها على غرار الصورة دون التقيد بصورة محددة، «ويمثل هذا النوع الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدته «تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية» من ديوانه «شجي الليل»×، إذ يصف ولا يستوحي عملاً فنياً محدداً، وإنما يشكل بكلماته وإيقاعاته وبنية عباراته صورة مؤلفة من ثلاثة مقاطع، يقدم أولها عناصر الصورة من اللون والحركة، وإطار الاكتئاب المحيط بها، وينضم إلى هذا النمط الشاعر عبد الوهاب البياتي في قصيدته «ثلاثة رسوم مائية» من ديوانه «الكتابة على الطين»، فينظر بعين الرسام ويصور بريشته ولكنه لا يقدم تقريراً تشكيلياً، ولا يعنى بالجانب الشكلي على الإطلاق»[5].

أما النوع الثاني فيعتمد «استكشاف الألوان والخطوط والإيقاعات في عالم فنان دون التقيد بصورة محددة، ويمثل هذا النوع الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته «آيات من سورة اللون» التي تتألف من قصيدتين



المصور وضاح السيد - عن طفولة نهد للشاعر نزار قباني - زيت على لباد - المعرض الخامس 1998.

متصلتين كتب الشاعر أولاهما سنة 1974 للرسام «سيف وانلي»، وكتب الثانية سنة 1977 للفنان عدلي رزق الله، وعاش من خلال القصيدتين في عوالم التصوير، في ألوانه حين تعانق إيقاعاته، وتستسلم لرؤى المصوّر وأحلامه، وعبّر عن افتقار الشاعر للون الذي يتنفس بالحياة والحرية ويتفجر ثورة منتظرة حاكاها في أبيات تحمل إيقاعات قرآنية:

«قل هو اللون

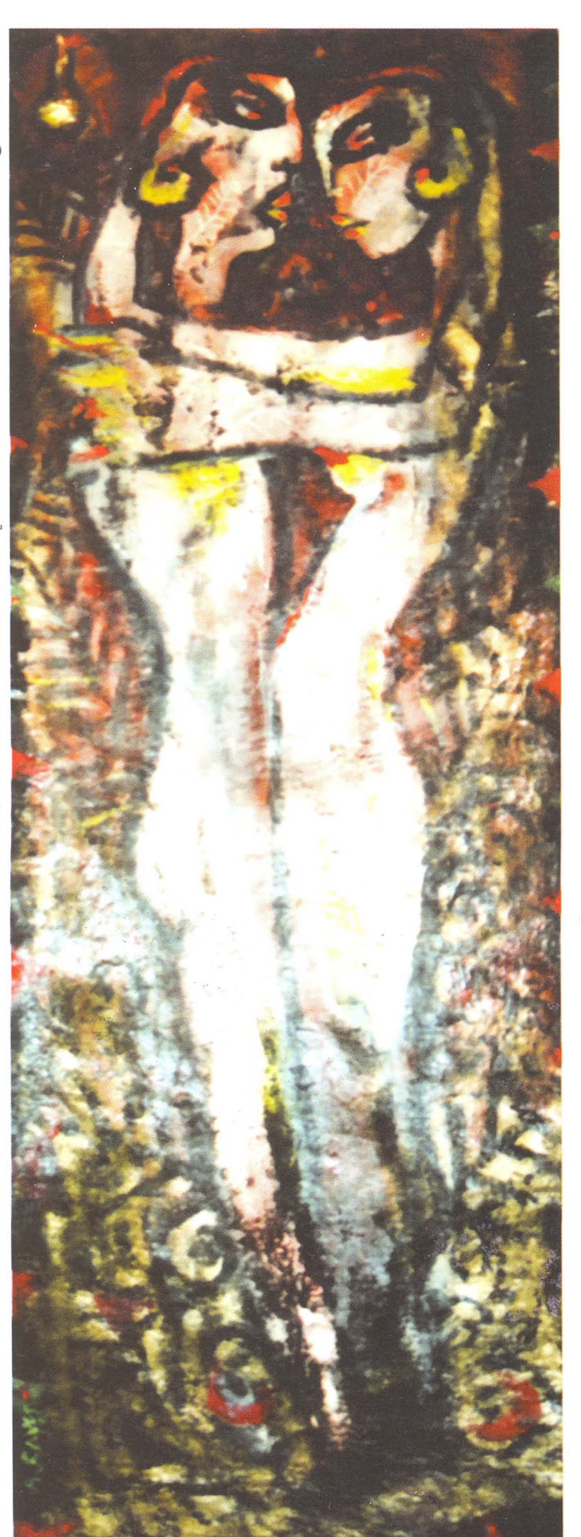
في البدء كان

وسوف يكون غداً»[6].

ويأتي الشاعر عبد الوهاب البياتي مع قصيدته «إلى بابلو بيكاسو» من ديوانه «النار والكلمات» لينضم إلى هذا النوع من قصيدة الصورة، ومثله الشاعر حميد سعيد في قصيدته «المرور في شوارع سلفادور دالي الخلفية» من ديوانه «الأغاني الغجرية».

أما النوع الثالث فهو الذي يستلهم لوحة دون التقيد بعناصرها أو موضوعها الأصلي ويمثل هذا النوع الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته «جيرنيكا أو الساعة الخامسة» من ديوانه «كائنات في مملكة الليل»[××]، والشاعر سعدي يوسف في قصيدته «تحت جدارية فائق حسن» التي كتبت بمناسبة رسم جداري ولفنان عراقي، وكأنما هي نقش أو تعليق شعري، ولا نستطيع أن نجزم بشيء عن مدى ارتباطها بموضوع اللوحة وتفصيلات تكويناتها اللونية والشكلية والإيقاعية، ذلك أن الشاعر، لم ينشر صورة اللوحة مع القصيدة[7]، كما يشير د. المكاوي.

هذه هي أنماط الشعر العربي التصويري مثلما صنفها د. عبد الغفار المكاوي، في مقدمة كتابه «قصيدة وصورة»، فاكتفى باستعراضها دون عرض الأعمال التشكيلية التي تأثر بها الشعراء فحاكوها وصفاً وانفعالاً وتعبيراً. بل آثر عرض الأعمال التشكيلية الغربية مقترنة بقصائدها المتأثرة والمحاكية لها، والمترجمة إلى اللغة العربية، مع وعيه خطر الترجمة التي تبعد النص الأصلي في أدواته ومعانيه عن النص المترجم، ومن ثم تنشئ جسراً واهناً بينه وبين العمل التشكيلي المحاكى، وبذلك يكون د. المكاوي قد قدم سجلاً ضخماً يشي بأهمية الحوار بين الفنون.



المصور وضاح السيد – عن قصائد متوحشة للشاعر نزار قباني – زيت على لباد – المعرض الخامس 1998

ونحن في هذا البحث نعي أهمية هذا الحوار، لذا سنحاول إكمال ما بدأه د. المكاوي في البحث والاستقصاء عن الأعمال الشعرية العربية المحاكية للأعمال التصويرية والنحتية، فضلاً عن الأعمال التصويرية المحاكية للشعر العربي ومحاولة البحث عن أنماط جديدة لقصيدة الصورة، انطلاقاً من مادة البحث وفرضيته الأساسية المتمثلة في آلية عمل الضوء والظل النفسية والتشكيلية على حد سواء، ولكن.. عبر دراسة تحليلية، للعملين الفنيين المتناظرين.

2. شروط انتقاء النماذج:

فالشعر العربي غزيرٌ بهذه الموضوعات. مثله مثل الشعر الأوروبي. وإنما يحتاج إلى إلقاء قليل من الضوء على ظلاله المترامية وقبل الوقوف عند النماذج الفنية المختارة، على سبيل المثال لا الحصر، لابد من توضيح الشروط التي دفعتنا إلى انتقاء هذه النماذج ودراستها التحليلية، وتتمثل شروط الدراسة فيما يلي:

1. الحداثة بمعناها التاريخي أي إن النماذج المنتقاة هي نتاج القرن العشرين.

2. الكتابية: القصائد المختارة كتابية وهذا لا ينفي إمكانية إلقائها.

3. القصدية: فثمة إرادة واعية لدى الفنان في ممارسة العملية الإبداعية في أحد الفنيين، انطلاقاً من الفن الآخر.

4. تنوع اتجاه العلاقة أو الحوار بين الفنون، فثمة أعمال تشكيلية انطلقت من الشعر، وقصائد شعرية انطلقت من الأعمال التشكيلية.

وتتمثل الشروط السابقة في ثلاثة حوارات فنية، حوار بين لوحة تصويرية للمصور (وضاح السيد) وأبيات شعرية لنزار قباني. وهو موضوعنا في هذا المقال وسنكتفي به. وحوار بين قصيدة شعرية للشاعر (عمر أبو ريشة) ومنحوتات معبد كاجوراو في الهند، أما الحوار الأخير فيدور بين لوحات تصويرية للمصور حسين البيكار تقترب من الرسم أكثر من التصوير وتحاكي رباعيات الخيام المترجمة إلى العربية على يد الأديب وديع البستاني، ويضاف إليها لوحة تصويرية إيرانية تحاكي الموضوع نفسه، بيد أنها تصنف في فن التصوير وتبتعد عن الرسم، وهي للفنان الإيراني حجت شكيب.

3. الحوار بين الشعر والتصوير:

لوحة «قصائد» للمصور وضاح السيد[8] وأبيات من قصيدتي «خربشات طفولية» و «حبوب منومة» للشاعر نزار قباني.

يميل الشاعر نزار قباني إلى المستوى الحسي في تعبيراته وألفاظه، وإلى المستوى اللاشعوري في معانيه وصوره، فلا تكاد تخلو قصيدة لنزار من روائح الريحان والياسمين والقهوة، ومن شبق الجسد وثورة الغرائز، وقد لا نبالغ إن قلنا أنه من بعد امرئ القيس والنابغة، لم يأت شاعر بتناول تفصيلات جسد المرأة، ليس وصفاً له فحسب، وإنما انفعالاً به وتدميراً له مع إعادة خلقه وتكوينه، مثلما فعل نزار، فهو لم يكتف بنحت النهد من المرمر أو رسم الشعر الغجري الأسود، وتشكيل الوجه والعينين. وإنما تسرب إلى جسد الأنثى (مثلما قطرة الندى تتسرب)[9]، وتحدث بلسانها معبّراً عن انفعالاتها وانفعالاته بها، وحتى عن إحساسها حين تبلغ وتصبح أنثى (صار عمري خمس عشرة)[10]، لقد تجاوز المستوى الحسي، فلا إطار لوحة يحبسه ولا كتلة حجرية تكفيه لنحت جسد أنثوي، إنه يسعى إلى نحت قبيلة من النساء في جسد امرأة واحدة، في جسد المستحيل.

هكذا عبر نزار عن المرأة وعن علاقته بها، فهل يستطيع المصور تصويرها باللون والضوء والظل، مثلما صورها نزار بالكلمات؟.. وهل يقدر على تجسيد علاقة الرجل بها من خلال قراءته قصائد نزار؟ وإن قرأها فكيف يصور انفعاله بها؟.. أيصف أم يستوحي. ويعبّر بأسلوبه الخاص؟

أفصح نزار مرة عن تقمصه روح المصور والمعماري والموسيقار، وعن تعامله مع القصيدة كلوحة أو عمارة حين قال: «ركبني هاجس الخطوط والأشكال، وصارت الحروف عندي تأخذ أشكالاً مختلفة، فهي مرة خطوط مستقيمة، ومرة خطوط متكسرة، ومرة خطوط منحنية، وللمرة الأولى صرت أفكر هندسياً، وصارت القصيدة عندي عمارة... وذلك بعد مرحلة كانت حروف الأبجدية تمتد أمامي كالأوتار»[11].

فكيف عبر المصور في لوحته عن الشعر؟



الفنان الإيراني حجت شكيب عن رباعية للشاعر عمر الخيام.

حين ننظر إلى لوحة «قصائد» للمصور وضاح السيد الذي قرأ شعر نزار واصطفى مختارات منه. صوّرها بالألوان ليخلق صورة القصيدة. نجد لوحة تحكي في بساطة ألوانها وخطوطها، جسدي رجل وامرأة، في حالة عناق بارد تشي به الذراعان المتوازيان دون التفاف أو التصاق، فضلاً عن الوجهين المتقابلين دون تبادل القبل.

ينفصل الجسدان في جزئهما العلوي، ويبقى الانفصال بينهما حتى الجزء السفلي، إذ نلمح التصاقاً مفاجئاً يبدأ من الخصرين وينتهي عند الأقدام المختفية في ظلال الألوان المتكاثفة، يرسم الجسدان، من خلال وضعية الالتصاق السفلي جذع شجرة، ومن خلال الانفصال العلوي شكل أغصانها، فيوحي شكلهما بوجود شجرة أوراقها متناثرة محيطة بهما ومشكلة. في الوقت نفسه. هالة ضوئية متفاوتة بين شفافية الألوان المضيئة وقتامة الخطوط الداكنة. يحكي وجه المرأة تعبيرات الحياء والضعف والشعور بالانقياد، ويشي بها رأسها المائل نحو الأسفل، وعينها الناعسة، وشفتاها المتعطشتان لقبلة والممتنعتان عن طلبها حياءً وخفراً، وتشي تعبيرات وجهها ومعالمه بانفعالاتها وشعورها تجاه الرجل، فهي الآن تنتظر قراره في البدء بالفعل، ويحكي نهدها في حلمته المتوردة النارية رغبتها العارمة تجاهه المختفية وراء قناع السكون. أما الرجل، في ملامح وجهه القاسية الموحية بالتسلط والتعالي، فينظر إلى المرأة بعين باردة لامبالية. ويبدو جسده متصلباً في وقفته ومفتقراً إلى مرونة جسد المرأة المنحنية تجاهه. وهو يقف كالمسمار دون انفعال.

يلون الأبيض المائل إلى الصفرة الجسدين، ويرسم الأزرق البارد خطوطهما. فيغدو فاصلاً بينهما في لحظة الالتصاق، بينما يرسم الأسود

الوجهين في تفصيلاتهما، ويأخذ البني الغامق الموشى بالأحمر، حيزاً له في خلفية اللوحة حيث يقبع الوجهان، ويختفي لحظة اللقاء والالتصاق الجسدي، لتغلب الألوان الباردة كاللون الأزرق والأبيض، وعلى الرغم من كون الأصفر لوناً حاراً، فإنه يبدو باهتاً بين الأوراق المتناثرة.

تزخرف اللوحة، في حوافها، تشكيلات الأحمر والأخضر لترسم مثلثات صغيرة توحي بالأسلاك الشائكة، فتحبس الجسدين في إطار حتمية العلاقة بينهما.

يبتعد المصور قدر الإمكان عن الحسية والدقة في تصوير أشكال اللوحة، ليلجأ إلى التعبير بالألوان والخطوط المنحنية، في لمسات عفوية، ترمز وتعبّر، وتبتعد عن التشخيص الدقيق. تتوزع الظلال البنية في خلفية الجزء العلوي من اللوحة، وتأخذ حيزاً لها بين الوجهين وتنعكس عليهما سامحة لقليل من الضوء الخافت بالانسياب بين أجزائهما، تبدأ قوة الضوء بالازدياد تدريجياً من الذراعين ثم تصل إلى ذروتهما في الجسدين حيث الالتصاق المغمور بالضوء، أراد وضاح التعبير باللون والضوء والظل عما قاله نزار، فهل نجح؟

للإجابة عن هذا السؤال، لابد أن نقرأ ما قاله نزار وحاكاه وضّاح في لوحته، ولكن.. عبر دراسة نقدية، أنجزها «شاكر النابلسي» فميز فيها بين «أنا» الشاعر المستأسدة، وبين أناه المهزومة المنكسرة[12]. قال نزار:

إنني أقدر في بساطة[13]

أن أرسم النساء في كراستي..

بهيئة الأشجار

وأجعل النهد الذي أختاره

طيارة من ورق

أو زهرة من نار..

وعلق الناقد بأن هذا المقطع يمثل «الأنا» المنتصرة المستأسدة.. ثم أورد مقطعاً من قصيدة أخرى، وأشار إلى تمثيله «الأنا» المهزومة المنكسرة..

يقول نزار:

أنا أحدق في الستائر، والمقاعد، والظلام[14]

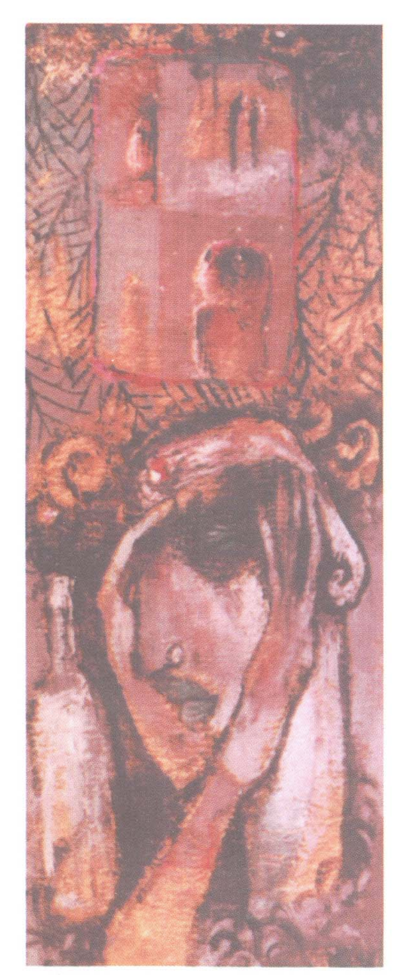
وأعيش أسوأ حالات انفصامي

ألقي على نهديك نظرة سائح

وأمر بالأشياء.. من غير اهتمام



من تماثيل معبد كاجوراي في الهند - استلهمها الشاعر عمر أبو ريشة.



المصور وضاح السيد - عن قسيدة للشاعر محمد الماغوط - زيت على لباد- المعرض الخامس 1998.

ماذا جرى لأصابعي؟

وأنا الذي حركت باللمسات عاطفة الرخام

ماذا جرى لزوابعي؟

وأنا الذي في ذات يوم..

كنت سلطاناً على عرش الغرام..

عند المقارنة، بين المقطعين فإننا نلاحظ.. تراخي نزار هنا وقوته الزائفة هناك، ومن بين هنا وهناك، تنبثق أقنعة نزار الضوئية التي تشف عن ظلال منكسرة مهزومة ضائعة. فلا تكاد تخلو هذه الأبيات من معالم الحسية في الألفاظ والتشابيه، بيد أنها تميل إلى ظلال خلقت التوازن مع الضوء وتمايلت لإظهاره في كل مقطع من مقاطعها. فضوء نزار، في المقطع الأول، واضح متمثل في أناه الواعية، ومنعكس على محاكاته ظواهر الأشياء الملموسة، ضوء لا يلبث أن يعترف بقوته الظاهرة في كل مغامراته النسائية، فيرسمهن على هيئة أشجار ويجعل النهد طيارة من ورق أو زهرة من نار، أما في المقطع الثاني فيميل الشاعر إلى الاعتراف بالضعف والانكسار المتمثلين في أناه المكسورة المهزومة، فهو الآن وحيد، يعيش أسوأ حالات الانفصام، يسلي وحدته من خلال التحديق في الأشياء ليعود إلى الحسية، ويجد نفسه مستغرقة في الظلام، في ظلال نفسه القاتمة المظلمة، فيهرب منها بالعودة إلى الماضي، إلى أمجاده الغابرة، ليدخل دائرة الضوء من جديد، فهو الذي اعتاد التعالي على المرأة، ملقياً على نهديها نظرة عابر، ماراً بأشيائها دون اهتمام. أما الآن، فيغدو مواجهاً ظله الواهن، ويتساءل مستنكراً: ما الذي جرى لأصابعه المحركة عاطفة الرخام؟ وما الذي جرى لزوابعه المقتلعة جذور النساء؟ أين أضواء مجده القديم الذي توّجه سلطاناً على عرش الغرام؟

وجاء وضاح ليصور حالات التعالي والانفصام، وتقلبات نفس نزار، فما الذي فعله؟

رسم المرأة والرجل على هيئة شجرة، وجعل أوراقها متناثرة، موحياً بعريها، فغدا الرجل متقاسماً الشجرة مع المرأة في لحظة كشف وعري.. أيعترف وضاح بالعلاقة التكاملية بين الرجل والمرأة التي لا تصل إلى ذروتها إلا بالجسد؟ أم أنه فهم نزاراً وأدرك أهمية المرأة في شعره وحياته على حد سواء؟

أدرك وضاح رغبة نزار في الالتصاق بالمرأة، إلا أنه التصاق جسدي تنقصه العواطف، ألم يعترف نزار بعاطفة الرخام وقدرته الخارقة على تحريكها؟ وهو لم يقل عاطفة الحب وإنما قال عاطفة الرخام أيعترف نزار إذن بسطوة الجسد على الروح وبتحكم الغرائز؟ وهل فهم وضاح كل تلك الصور والتقلبات؟ أم اكتفى بقراءة كلمتي (نساء) و (نهد) ليعي ضرورة تجسيد المرأة في اللوحة؟ وإذا لاحظنا نهد المرأة في لوحته، وجدنا اشتعال الحلمة النارية التي وصفها نزار بزهرة من نار. أما الرجل، في تعاليه وتصلبه، فبدا مجسداً الأنا المستأسدة المنتصرة، ولكن أين الأنا المهزومة المنكسرة في اللوحة؟

ربّما عكسها وضاح على المرأة ومثّلها في تعبيرات الضعف والانكسار والشعور بالانقياد في وجهها المتألم المنتظر، وفي تصوير جسدها المائل تجاه الرجل. فهل استطاع وضاح الوصول إلى ظل نزار وأنيماه*** المتمثلة في المرأة؟ أم أنه لم يقدر على تجسيد الأنا المنتصرة والمهزومة مرتين بسبب أدواته التصويرية وطبيعة فنه المكانية؟

أغلب الظن أنه اكتفى بتصوير

الأنا المنتصرة التي اعتاد قارئ نزار مواجهتها في قصائده فجسّدها من خلال تصلب جسد الرجل ونظرة عينيه اللامبالية، وجاءت المرأة في لوحته، لتحكي قوة الرجل وسطوته عليها. ومن اللافت للنظر تصوير الأصابع في اللوحة، فأصابع الرجل مختفية ولا وجود للمساتها على جسد المرأة، فالوجود وحده منصب على العناق البارد. فثمة ما يوحي بالأصابع ولا يجسدها بدقة، إلا أنه يوحي بأصابع المرأة، أين أصابع الرجل وأين زوابعه ولمساته؟ اختفت بزوال قوة تأثيره في النساء، فالجسد الأنثوي الرخامي ينتظر تحرك عاطفته الرخامية، ينتظر اللمس بأصابع رجولية وهمية لا وجود لها.

أما حالة الانفصام التي أقرّ بها نزار، فنجدها مصوّرة في انفصال الجسدين في الجزء العلوي منهما، والآن لنجب عن سؤالنا السابق: هل نجح وضاح؟ نعم نجح قياساً على أدواته التصويرية، إذ صوّر أقصى ما يمكن تصويره مستوحياً حالة نزار، ومنفعلاً بها. فغدا قارئاً تصويرياً يعبر باللون والضوء والظل عن رؤيته الخاصة بنزار. لكن، هل تجرد وضاح عن نفسه وتقمص نزاراً؟ أم أنه سكب روحه ورؤاه في اللوحة؟

ينتمي وضاح إلى المدرسة التعبيرية القائمة على التعبير والإيحاء باللون، ولا يمكن لمصور قرر انتقاء نزار وانتقاء هذه الأبيات، دون سواها، أن يغدو مصوراً فوتوغرافياً يحاكي الأصل دون إضفاء التغيير عليه. فأثر الأبيات السابقة في وضاح دفعه إلى جمعها في قصيدة واحدة، وتصويرها وإعادة تشكيلها بأسلوبه الخاص وأدوات مدرسته الفنية، فسكب ظلال نفسه على الشعر ودمجها بظلال نزار ثم جسدها في اللوحة، مؤكداً وحدة الموضوع بين القصيدة واللوحة، المتمثل في علاقة الرجل بالمرأة، إذ ربّما اقتربت علاقته بالمرأة من علاقة نزار بها، فهو لم يختلف عنه في تشكيل الضوء والظل، فالضوء عنده يكشف الزيف، بينما يتفرد الظل بالحقيقة، وهذا ما أراد نزار قوله بين السطور، وصوّره وضاح فأسقط الضوء على اللقاء الجسدي الحسي، وأطلق الظلال في ثنايا النفس الممزقة بين الرغبة والامتناع. غير أن الظل عند نزار فلتات لاشعورية، والضوء أنا واعية، في حين أن الضوء والظل عند وضاح تشكيلات حقيقية واعية.

وتعد لوحة (قصائد) محاكاة لمحاكاة أو ظلاً لظل، في ابتعادها عن منشأ الأبيات، إذ حاكى نزار موضوعه في قصيدتين مختلفتين، وجاء وضاح لينتقي الأبيات الملائمة منهما، ويحاكيها في لوحة، بيد أنها محاكاة ظاهرية لأن الباطن يخبرنا بإعادة خلقها وتكوينها بريشة مصور انفعل بها، وعلى الرغم من تجسيده بعض الصور الشعرية، ونقلها على اللوحة صوراً بصرية موحية (كالحلمة النارية، والشجرة بأوراقها المتناثرة)، وتجسيده الفكرة الذهنية (الانفصام) في صورة حسية (الانفصال بين الجسدين)، استطاع وضاح التعبير والإيحاء بأسلوبه، فغدا مستوحياً متأثراً وراجعاً بعلاقة الرجل بالمرأة إلى فجر الخليقة، إلى علاقة آدم بحواء.



المصور وضاح السيد - عن قصيدة بنت للشاعر سعدي يوسف - زيت على لباد- المعرض الخامس 1998.

وخلاصة القول إن دراسة أبيات نزار، وتأمل لوحة وضاح، أدت إلى نتائج تمثل الفرق بينهما وتتلخص في النقاط التالية:

1 - تختلف الأبيات عن اللوحة في الأدوات، وتشترك معها في الموضوع المحاكى، فأدوات الشعر أدوات لغوية

تحمل في طياتها ظلالاً إيحائية تقدم للشاعر القدرة على التحكم والمرونة في التعبير، بينما أدوات التصوير وتقنياته وعناصره التشكيلية، تبقى محصورة في إطار اللوحة المكاني، ومهما أبدع المصور في ترويضها للتعبير عن أفكاره، تبقى مفتقرة إلى ديناميكية اللغة وإيحاءاتها.

2. تقترب القصيدة الحديثة الكتابية في تحررها من وحدة النظام في القصيدة الجاهلية، من المدرسة التعبيرية التصويرية في تحررها من قواعد المنظور ومحاكاة الأصل محاكاة دقيقة، مما يفسح المجال أمام المصور والشاعر للتعبير عن الموضوع والانفعال به.

3. يضفي التعاقب الزمني، في الشعر، على القصيدة حركية ومرونة تسمح بتشكيل آلاف الصور للموضوع الواحد، بينما يفرض التصوير، في طبيعته المكانية، على المصور تشكيل صورة واحدة للموضوع الواحد، فالتصوير «يحاكي موضوعات لها حجوم وأجسام ترى بالعين»[15]، والشعر يحاكي موضوعات تسمع بالأذن وتقرأ بالعين وتسمح للخيال بالانطلاق، وهذا ما لمسناه في لوحة وضاح الذي صور النهد والحلمة النارية تصويراً حسياً، وبدا مكتفياً باللون الأحمر ليشير إلى اشتعال الحلمة، وعاجزاً عن تصوير النهد كطيارة من ورق في صورة نادرة لاقترابها من الحلم، وكأن النهد يتلاشى بين يدي نزار ليحلق في السماء لحظة نشوة لم يستطع وضاح التقاطها وتجميدها في لوحته، وإن فعل لخرج عن موضوع الجسد وبدا شكل الطيارة الورقية في جسد المرأة غريباً ومستهجناً[16]، بيد أن وضاح استطاع من خلال ألوانه، محاكاة برودة القصيدة وعبر عن نزار وحديثه عن قصة هدوئه وعواصفه وتبدد زوابعه، فالنهد الذي كان ينفجر كزهرة من نار، صار محط نظرة عابرة فحسب، والأصابع التي فجرت الرخام، لم تعد تقدر على تفجير الجسد الإنساني.

4. تشترك الأبيات الشعرية مع اللوحة في تزاحم المفردات اللغوية واللونية، وتقابل الكلمة اللون في الإيحاء والدلالة والتأثير في النفس، ومثلما تحمل الكلمة في طياتها إيحاءً، يحمل اللون الواحد دلالات عدة، بيد أن اللون يحتاج إلى غيره من الألوان مثلما تحتاج الكلمة إلى غيرها من الكلمات ليتوضح المعنى ويتحدد السياق، وعلى سبيل المثال، إذا قابلنا كلمة (أحدق) مع اللون الأزرق، نجد أن كلمة (أحدق) تحمل في طياتها معان متعددة، وتولد تساؤلات عدة، كسؤالنا: بماذا يحدق؟ وعندما تجتمع مع غيرها في جملة (أحدق بالستائر والمقاعد..) يتحدد المعنى ويتضح، وكذلك اللون الأزرق يحمل معاني البرودة والنقاء وحتى القداسة، وحين تتداخل معه ضربات الأصفر والأبيض، يتحدد معنى البرودة ويتضح ويشي بالإيحاء.

وهكذا حاكى التصوير الشعر من خلال لوحة القصيدة السابقة، فاتفق معه في نقاط واختلف في أخرى. ولئن اتفقت القصيدة مع اللوحة في موضوع الرجل والمرأة والعلاقة بينهما، فلأن الموضوع نفسه شغل الإنسان على مر العصور، وعبر عنه في فنونه وأساطيره وقصصه الشعبية، فلا تكاد تخلو قصيدة أو أسطورة أو لوحة أو منحوتة من إشارة هنا وإيماءة هناك تحكي الصلة بين الرجل والمرأة في جميع أحوالها.

وصفوة القول:

يمكننا أن نعزو حوار الفنون في تقاربها إلى واسطة الضوء والظل، التي لابد من وجودها في كل فن كلغة مثمرة في الحوار، فحين يكشف الضوء عن العمل التصويري، يمثله صوراً بصرية متنقلة إلى مخيلة الشاعر، الذي يغدو متلقياً حين يشاهد العمل ومبدعاً حين يحاكيه صوراً شعرية، أما حين يقرأ المصور القصيدة فإنه يتجاوز أدواتها اللغوية إلى صورها الشعرية المظللة التي تغدو بدورها تصويرية يضفي عليها ظلال نفسه ويصوغها بأدواته، تبتعد عن المطابقة لتقترب من التعبير والإيحاء. ذلك أن الأدوات تفرق بين الفنون، والواسطة تجمع، فلولا الضوء والظل لما كان الكشف والحجب في التصوير والنحت، يقابله الوضوح والغموض في الشعر، ولما كان العمق الناجم عن البعد الثالث في التصوير الذي يغدو ظلالاً شعرية تتجاوز البعد الثالث إلى أعماق النفس السحيقة.

فهل صدق الشاعر الأمريكي «عزرا باوند» حين قال:

«إن العمل الفني المثمر حقاً هو ذلك الذي يحتاج تفسيره إلى مائة عمل من جنس أدبي آخر، والعمل الذي يضم مجموعة مختارة من الصور والرسوم هو نواة مائة قصيدة»[17].

* * *

المصادر والمراجع:

1 ـ المكاوي، د. عبد الغفار: قصيدة وصورة، سلسلة عالم المعرفة ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ـ العدد 119، 1408هـ ـ 1987 م ـ ص 6.

2 ـ عثمان، د. أحمد: الشعر الإغريقي ـ سلسلة عالم المعرفة الكويتية رقم 77 ـ 1984 ـ ص 157.

3 ـ المكاوي: قصيدة وصورة، ص 35 ـ 39.

4 ـ المرجع السابق ـ ص 40.

5 ـ المرجع السابق، ص 46 ـ 47.

6 ـ المرجع السابق، ص 51.

7 ـ المرجع السابق، ص 53 ـ 54.

8 ـ وضاح السيد، فنان سوري من مواليد دمشق ـ 1969م، تخرج من كلية الفنون الجميلة ـ اختصاص «التصوير» عام 1990، أقام /10/ معارض وأوفد إلى الولايات المتحدة الأمريكية ممثلاً للفنانين التشكيليين السوريين الشباب عام 1996م. أخذنا هذه اللوحة من معرضه الخامس سنة 1998م الذي أقيم في صالة دمشق للفنون، وضم /22/ لوحة من مادة اللباد، تستلهم كل لوحة قصيدة من قصائد الشعراء التالية أسماؤهم: نزار قباني، محمد الماغوط، سعدي يوسف، عبد الوهاب البياتي، أسعد جبوري، محمد عضيمة، ممدوح عدوان، فايز خضور، أنسي الحاج، أدونيس وآخرون.

9 ـ قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، منشورات نزار قباني ـ بيروت ـ الطبعة 12 ـ 1983، من مجموعة «قصائد متوحشة»، قصيدة «أين أذهب» ص 695.

10 ـ المصدر نفسه، قصيدة «لوليتا» من مجموعة «حبيبتي»، ص 392.

11 ـ المقالح، د. عبد العزيز: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس ـ دمشق ـ الطبعة الثانية ـ 1985 ـ ص 141.

12 ـ النابلسي، شاكر: الضوء واللعبة ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ 1986 ـ الطبعة الأولى ـ ص 454 ـ 455.

13 ـ قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة «خربشات طفولية» من مجموعة «أشعار خارجة على القانون، المجلد الثاني ـ منشورات نزار قباني ـ بيروت ـ الطبعة /6/ ـ 1986 ـ ص 31.

14 ـ قباني، نزار: المجلد الأول، من مجموعة «أشعار خارجة على القانون»، قصيدة «حبوب منومة»، ص 113.

15 ـ اليافي، د. نعيم حسن: الشعر بين الفنون الجميلة، وزارة الثقافة دار الكتاب العربي ـ المكتبة الثقافية ـ جامعة حرة ـ العدد 192 ـ عام 1968 ـ ص17.

16 ـ ربّما يستطيع الاتجاه السريالي تصوير النهد كطيارة ورقية في جسد امرأة، لاعتماده الرموز واحترافه الغرابة.

17 ـ المكاوي: قصيدة، صورة ـ ص 17.

إشارات:

× والصحيح «شجر الليل».

×× والصحيح «كائنات مملكة الليل».

××× حسب «يونغ» ومذهبه في التحليل النفسي، فإن لكل رجل «أنيما» تمثل الأنثى، ولكل امرأة «أنيموس» يمثل الذكر.

* * *

التصوير السوري...

قبل الإسلام!..

■ طاهر البني*

تل برسيب - القرن الثامن قبل الميلاد - سورية

تقتصر هذه الدراسة على فنون التصوير والرسم التي شملت بلاد الشام في العصور التي سبقت ظهور الإسلام، وتحديداً منذ العصر الحجري الحديث وحتى أواخر العصر البيزنطي، وهي فنون رافقت تطور الإنسان في هذه البلاد إلى جانب فنون النحت والفسيفساء والجداريات الحجرية والأختام و الرقم المسمارية المصوّرة، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الفنون لم تكن بعيدة عن المؤثرات المحيطة بها، فقد أفادت من فنون بلاد الرافدين ومصر والإغريق، لا سيما في العهود المتأخرة التي ساد فيها الآشوريون والحثيون والفراعنة والفرس والإغريق وغيرهم ممن كانت لهم مصالح تجارية واقتصادية في هذه البلاد.

التصوير في العصر الحجري (8000 - 2900) ق.م

لم يعثر الباحثون على كهوف ومغاور

* فنان تشكيلي.



تل برسيب - القرن الثامن قبل الميلاد - سورية

في ربوع الشام، تتضمن أعمالاً تصويرية تعود للعصور الحجرية، كتلك التي وجدت في منطقة (البيره نه) في فرنسا، أو مغاور (التميرا) في اسبانيا وغيرها من الكهوف التي تمّ اكتشافها في أوربا وإفريقيا، لكن التنقيبات الأثرية التي تمت في سورية أسفرت عن مجموعة من الدمى الطينية والحجرية، وبعض اللقى الأثرية التي تعود إلى العصر الحجري الحديث (8000 – 2900) ق . م كالأواني الفخارية والأدوات التي نقشت عليها رسوم تزيينية مستمدة من البيئة الرعوية، تصور بعض المشاهد اليومية والحيوانات التي كان يستخدمها، ويستعين بها في مأكله و ملبسه ومسكنه، فظهرت في رسوم ملونة على الآنية الفخارية التي كان يصنعها ببراعة واضحة.

لقد صوّر الخزّاف في الجزيرة السورية و(تل حلف)، أشكالاً مبتكرة للحيوانات المحلية، وبرع في تصوير الثيران والخيول والطيور والزواحف بوضعيات مختلفة، وبالغ في تلخيص أشكالها ضمن صيغ جمالية ورمزية متنوعة، فجاءت صوره متميزة في دقتها ورهافة صياغتها، وابتعادها عن محاكاة الأشكال الطبيعية، ونزوعها نحو الاختزال والتبسيط، لتأخذ أبعاداً تزيينية و روحية، تختلف عن تلك



جدارية من معبد مترا - دوراأوروبوس - سوريا - القرن الثالث الميلادي

الرسوم التي وجدت في كهوف الإنسان البدائي في (تميرا) والصحراء الليبية، التي تسعى إلى محاكاة الأشكال الطبيعية و الوضعيات الحيوية للحيوانات المصورة التي تأخذ أشكالاً تمثيلية، إذ أن سعي الإنسان البدائي وراء طرائده في العصور الحجرية المبكرة، و خوفه من أعدائه، جعلاه شديد الانتباه، بالغ الملاحظة، فنمت حواسه المادية، وانعكس أثرها في نتاجه و حياته، لقد سعى إلى السيطرة على الحيوانات من خلال حيلة سحرية زعمها في نفسه فلجأ إلى رسمها بصيغة واقعية دون أن يعمد إلى التفكير في تحوير أشكالها و إعادة صياغتها على نحو هندسي مبتكر.

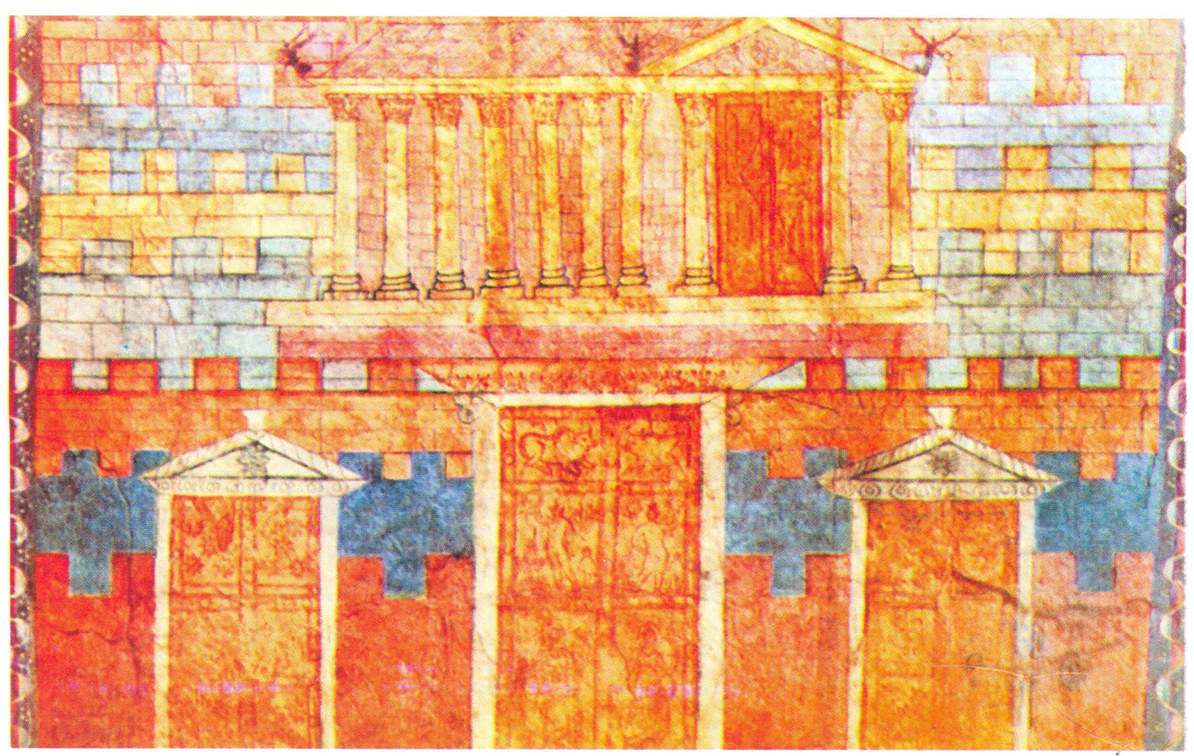
لقد بدأ الإنسان مصوراً واقعياً يرسم ما تراه عينه، فجاءت رسومه أقرب إلى أشكالها الواقعية، لكنه ما لبث أن أخذ في تحويرها و تبسيطها كي تكتسب أبعاداً تزينية و روحية، تخضع لقيمه الجمالية و معتقداته الروحية. فقد كان الجانب المادي الظاهري هدف إنجازاته التصويرية في العصور الحجرية الأولى ، لكن هذا الموقف تبدّل في العصر الحجري الحديث حين حظي الجانب الروحي و المعنوي باهتمامه، وبلغ بعداً واضحاً في تطوره، ثم أخذ ينظر إلى عالم ظاهري منظور و آخر روحاني مستتر ، ورأى أن الجسم فانٍ ، والنفس خالدة ((وهذا السبب الرئيسي الذي جعل من العصر الحجري الحديث يضع مقابل الواقع التجريبي المعتاد عالماً أعلى مصمماً تصميماً مثالياً))[1] لذلك أخذ الفن يتسم بالروحانية، ويستعيض عن الأشكال المرئية بالرموز والمصطلحات، و يميل إلى التلخيص والتكثيف و التجريد في صياغة الشكل كما كان الأمر بالنسبة للكتابة حين حاول تحويل الأفكار و الكلام إلى مصطلحات كتابية.

التصوير في العصر الارامي

(612.2900) ق . م

حين استوطن الكنعانيون بلاد الشام أقاموا فيها عدداً من الممالك، شملت (ماري، وإيبلا، ويمحاض، وأوغاريت، وقطنا، وإيمار، وموكيش، ودمشق) بالإضافة إلى مواقع مختلفة، كشفت التنقيبات عن بعضها، وما زال بعضها ينتظر البحث و التنقيب.

امتد وجود هذه الممالك منذ



من دوراأوروبوس - سوريا - القرن الثالث الميلادي



من دورا أوروبوس - سوريا - القرن الثالث الميلادي

(2900 إلى 612) ق . م، وقد زخرت القصور الملكية والمعابد الدينية فيها بكنوز فنية مختلفة، تمثلت بالصور الجدارية والمنحوتات الحجرية والطينية و الخشبية والعاجية إلى جانب الأختام والرقم المسمارية المزدانة بالرسوم التزيينية التوضيحية. و لا شك أن العوامل الطبيعية و المسافة الزمنية لم تكن لتحفظ لنا تلك اللوحات التي تعتمد مادة الطين أساساً في تركيبها وتحضيرها، ولا بدّ أن معظم هذه اللوحات تعرضت للفساد والتلف بفعل الزلازل والحرائق وغيرها من العوامل التي تعرضت لها عبر آلاف السنين، بينما حفظت لنا الأعمال النحتية الطينية ذات الحجوم الصغيرة، وظلّت النصب الحجرية صامدة أمام تلك العوامل.

ففي مملكة ماري الواقعة على الفرات الأوسط قرب مدينة (أبو كمال) حفل القصر الملكي بمجموعة من الألواح الجدارية التصويرية التي تعود للألف الثاني قبيل الميلاد، وبالرغم من أن معظم هذه الألواح تعرضت للتخريب والتحطيم نتيجة الحروب و العوامل الطبيعية، إلاّ أن ما سلم منها يعطينا فكرة عن تطور فن الرسم الجداري لدى العموريين الذي يتسم بعراقته ونضوجه، وابتعاده عن المؤثرات الخارجية المباشرة، ولعل قيمه التشكيلية المتطورة في التكوين والتلوين تؤكد على خبرة ناضجة لدى الفنان في ميدان التصوير الجداري الذي انتشر في مصر القديمة وبلاد الرافدين.

وبالرغم من أن موضوعات هذا الفن اقتصرت على تصوير حياة الملوك و حروبهم و علاقتهم بالآلهة، والطبيعة المحيطة بهم، إلاّ أنه شمل مفردات متنوعة تتصل بالعقائد والأفكار المتداولة، و بعض مظاهر الحياة العامة لذلك العصر.

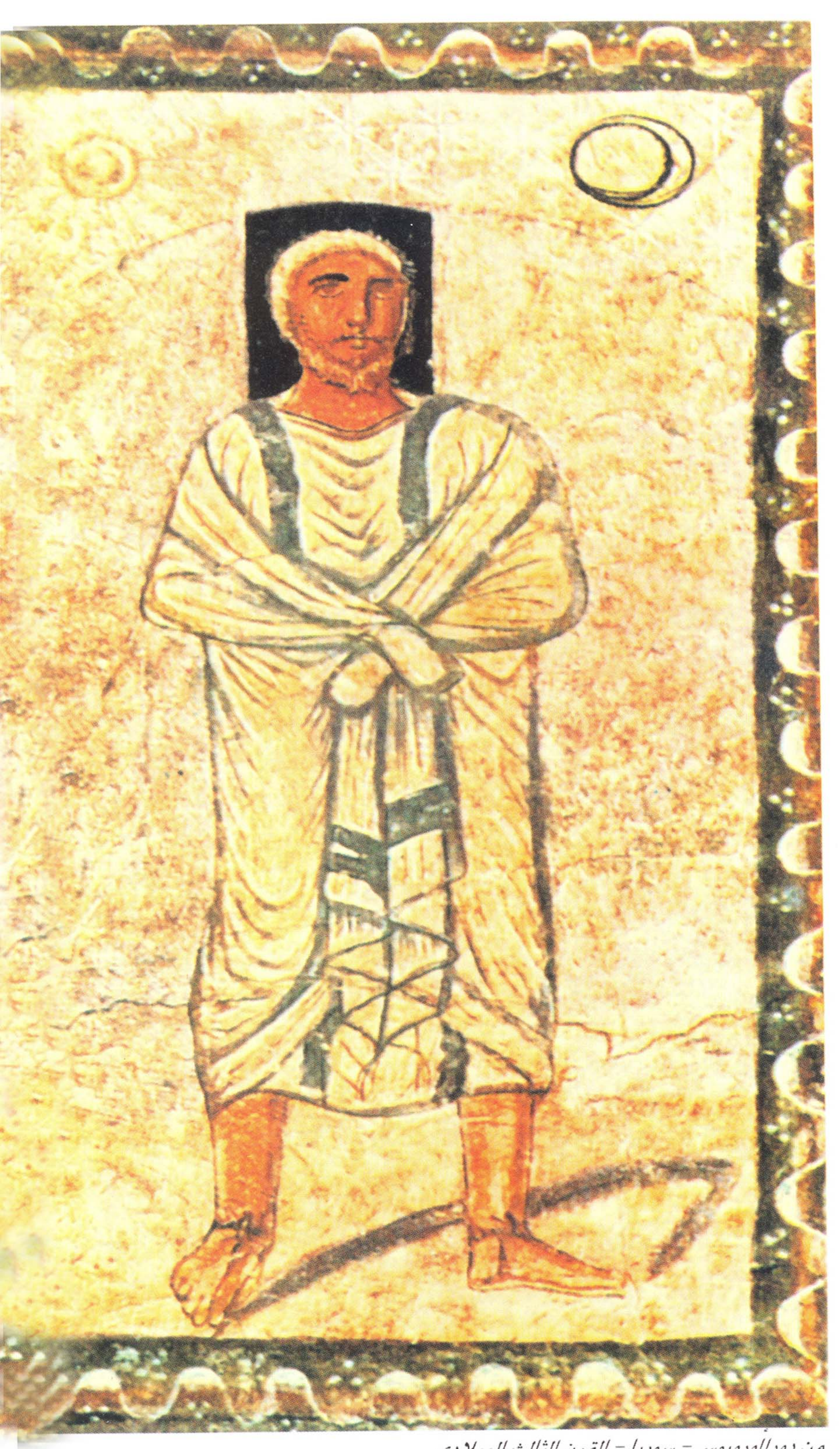
استخدم الفنان الطين في تحضير الألواح التي أعدها للرسم وطلاها باللون الأبيض، ثم رسم عليها بالأصباغ الملونة (الأحمر ـ البني ـ الأصفر ـ الأسود ـ الأزرق) وأحاطها بإطارات مزخرفة من نفس المادة.

احتفظ متحف دمشق ببعض هذه الألواح، و من أشهرها لوح يمثل (تقديم الأضاحي للآلهة) و آخر يمثل (تتويج الملك زمري ليم).

و اللوح الأول لم يبق منه سوى قطعة أبعادها (175×85) سم، وفيه يبدو الملك بملابسه الملكية الموشاة بالزخارف ، يتقدم موكب الضحية نحو الآلهة ويتبعه خدم يقودون ثوراً لذبحه أمام الآلهة، وقد اعتمروا القلنسوات المكوّرة، وتزينوا بالقلائد، و هم يرفلون بالملابس الفاخرة المزوقة.

أما اللوح الثاني (تتويج الملك زمري ليم) فقد صوّر على رقعة أبعادها 175×250 سم و قد أصاب التشويه بعض أطرافها، وهي تصوّر مشهداً عاماً للبيئة والحياة يتوسطها مشهدان مؤطران على شكل مستطيلين متصلين الأول في الأعلى وفيه يبدو الملك (زمري ليم) بملابسه الملكية الفاخرة الموشاة بالزخارف، وقد اعتمر قلنسوة كبيرة، يتقدم بوقار من الربة عشتار، ربة السموات التي وقفت منتصبة بكامل ملابسها الحربية، وهي تتقلد كنانة السهام، و تمسك بيسراها القوس، بينما مدّت يدها اليمنى إلى الملك، تقدم له خاتم الملك، وهي تضع رجلها اليمين فوق رمزها (الأسد) ومن ورائها يقف كاهنان بملابسهما التقليدية، ولحيتيهما الطويلتين، في حين وقف خلف الملك أحد أتباعه برداء طويل فضفاض، يشارك مليكه بتقديم الطاعة للربة.

وفي الأسفل صورة لربتي الينبوع تحملان إناءين ينبثق من كل منهما



من دورا أوروبوس - سوريا - القرن الثالث الميلادي



من دورا أوروبوس - سوريا - القرن الثالث الميلادي

أربعة حبال ترمز إلى الأنهار، ويحيط بالمشهدين الرئيسيين مشاهد من الطبيعية متمثلة بأشجار النخيل الباسقة التي يتسلقها بعض الأشخاص، بالإضافة إلى طير في أعلى إحدى الأشجار، يهمّ بالطيران، بينما ربضت في الأرض بعض الحيوانات الخرافية المجنحة، وهي ترمز للحماية والدفاع وإلقاء الرعب في قلوب الأعداء، وتذكر ببعض النصب الحجرية في مصر القديمة وبابل أما أوراق النخيل فقد عولجت بأسلوب تزييني جميل، بالإضافة إلى الإطار الذي أحاط باللوح على شكل جديلة لولبية.

لقد صورت الشخوص والحيوانات في هاتين اللوحتين بنسب جيدة تقترب من النسب الطبيعية، وفي أوضاع جانبية، تشمل الأجساد والوجوه، وقد غطيّت معظم الأجسام بملابس تكاد لا تظهر فيها إلا الأطراف عارية وقد صبغت باللون الأحمر الداكن، بينما اعتمرت الرؤوس بقلنسوات وتيجان مقببة تخلو من الشعارات التي قد نجدها في القلنسوات والتيجان الفرعونية، أما الملابس فقد كانت أكثر تنوعاً في أشكالها وألوانها، وهي تتفاوت ما بين ملك وأمير وإله وكاهن وتابع، وقد اتخذت الأشكال تكوينات متراصفة ومنبسطة في أوضاع جانبية نمطية. بينما ظهرت بعض التأثيرات المصرية في تشكيلات أوراق النخيل وتزيينها، في حين تميل أشكال الأسود والسباع المجنحة إلى الرشاقة والحيوية.

وثمة صورة صغيرة موجودة في متحف حلب، تعود إلى نفس ألواح قصر (زمري ليم) وتمثل أحد أتباع الملك يجرّ ثوراً كبيراً ليقدمه للآلهة، يُلاحظ فيها اعتماد الفنان على الخط الأسود في رسم الأشكال الأساسية قبل معالجة سطوحها بالألوان، كما يضمّ متحف حلب مجموعة من اللوحات الجدارية الصغيرة التي أحضرها المكتشفون من تل (بارسيب / تل أحمر) وهي تعود إلى العهد الآشوري حين خضع الآراميون لسيطرة الامبراطور الآشوري (سلما نصر الثالث 824 - 858 ق.م)، وهي صورة جدارية ملونة تتضمن موضوعات تصور انتصارات الملك الآشوري وحروبه مع الممالك التي أخضعها



المسيح الملك من أنجيل رابولا583م





من دورا أوروبوس - سوريا - القرن الثالث الميلادي

لنفوذه، كما تصور بعض أفراد حاشيته وموظفيه، بالإضافة إلى عناصر هندسية وزخرفية. من أبرز هذه اللوحات صورة لجنود مسلحين في قارب تعود لعصر الإمبراطور (تفلات بيلصر الثالث 727 -744 ق.م).

و هناك لوحة في متحف حلب رسمت حديثاً بأبعاد 150×600 سم تقريباً تصور مشهد صيد الأسود، قيل أنها كانت لوحة حيّة تعود لعهد آشور بانيبال و هي غنية بالألوان والحركة على نحو ما نشاهده في المنحوتات البارزة في الفن الآشوري، بيد أنها كانت في حالة سيئة، مما دفع بالمكتشفين إلى إعادة رسمها.

والحقيقة أن هذه الصور الجدارية تبرز التطور الواضح في التصوير الجداري الذي عاد إلى صيغة المحاكاة والمماثلة للأصل عبر تكوينات واضحة المعالم و غنية بالتفاصيل الدقيقة والزخارف المتنوعة، وهي تعطي صورةً عن سيطرة المؤثرات الآشورية في تكوين ملامح الوجوه و زخرفة الأشياء وتلوينها على نحو يثير الدهشة والإعجاب، وتنم عن إدراك عميق للنسب والأبعاد الرياضية التي لا نجد لها مثيلاً في الفنون التي تلت هذه الحقبة، لاسيما في العصرين الهيلنستي والروماني. ولم تكتشف حتى الآن أعمال تصويرية ذات أهمية تذكر في إيبلا وغيرها من الممالك الآرامية في سورية، وقد رأى (هورست كلينكل) في كتابه (آثار سورية القديمة) أن حضارة بلاد الشام خلال العصور الشرقية القديمة أفسحت مجالاً رحباً للتأثيرات الخارجية والتطورات المحلية الخاصة، وبالتالي أثمرت تنوعاً كبيراً في الأشكال الفنية.

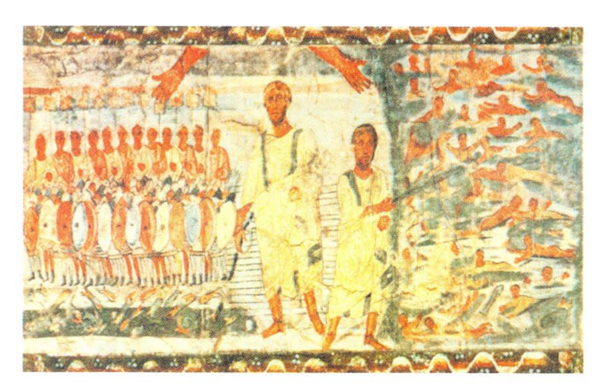
فإذا تتبعنا النتاج التشكيلي السوري منذ الألف الثالث قبل الميلاد ولغاية سيطرة الفرس الأخمنيين على البلاد عام 612 ق . م لوجدنا أن فنون مملكة ماري ترتبط بالفن السومري الذي ظهر في بلاد الرافدين في عصر الأسرة الملكية السومرية الأولى، وتشير الآثار التي عثر عليها في مدينة ماري التي قضى حامورابي على آخر ملوكها سنة 1700 ق.م إلى قوة تأثير الطابع السومري.

أما المؤثرات الفرعونية فقد ظهرت في فنون أوغاريت و سواها من الممالك الفينيقية في سواحل بلاد الشام، بينما ظهر التأثير الحثي والآشوري في فنون الممالك التي نهضت شمال الجزيرة السورية (تل حلف - تل أحمر - تل براك - أرسلان طاش - عين دارة) ومع ذلك فنحن لا نعثر على آثار تصويرية تذكر في هذه المواقع التي حفلت بالإنجازات النحتية و الألواح الحجرية ذات النحت البارز.

وقد خلت فنون إيبلا رغم قلتها من المؤثرات الخارجية نتيجة موقعها الجغرافي الذي جعلها في منأى عن هذه المؤثرات، ومن هنا فإن فنون إيبلا تمثل الفنون الآرامية بصورتها الفطرية النقية، ولعل ما فيها من تكوينات بسيطة مكسوة بزخارف فائضة تؤكد خصوصيتها وخلوها من التأثيرات الخارجية.

ومن المدهش حقاً خلو الآثار الفنية السورية من تأثيرات الفن الفارسي رغم سيطرة الفرس على البلاد طيلة حقبة تزيد على ثلاثة قرون تمتد بين 333 – 612 ق.م.





من دورا أوروبوس - سوريا - القرن الثالث الميلادي

التصوير في العصرين الهيلنستي والروماني
333ق.م. 395 م

بسط الإغريق نفوذهم على سورية منذ عام 333 ق.م، وشرعوا ينشرون لغتهم وثقافتهم في البلاد من خلال عشرات المدن التي أسسوها كالإسكندرونة وأنطاكية وسلوقية واللاذقية وأفاميا، وتوافدوا بكثرة إلى المدن الجديدة، وأخذوا ينتشرون في البلاد ويختلطون بسكانها، فأنشؤوا المدارس لنشر حضارتهم وفنونهم وبنوا المسارح والمعابد والقصور، واحضروا معهم عدداً من العلماء والفنانين الذين ساهموا في نشر الثقافة وتزيين المعابد والقصور والساحات بإبداعاتهم التي تجلّت بصورة رائعة في فن النحت الذي أعدت له الورشات الخاصة وأنشأت له المتاحف.

ولعل إنصراف الإغريق إلى فن النحت كان سبباً في ندرة فنون التصوير، وقد تكون الآثار التصويرية تعرضت للدمار والتلف بعد خضوع البلاد للنفوذ الروماني عام 56 ق.م، وهذا ما يفسّره ندرة المنحوتات التي عثر عليها في المدن السورية التي أسسها الإغريق.

ومع ذلك فقد شهدت (دورا أوربوس) التي أقامها الإغريق على الفرات الأوسط نشاطاً كبيراً في فن التصوير الجداري (الفريسك) في العصر الروماني مما يدل على عراقة هذا الفن و ازدهاره في العصر الهيلنستي. لقد كشفت التنقيبات الأثرية في دورا أوربوس (صالحية الفرات) عن لوحات جدارية تمثل موضوعات دينية في أحد المعابد التابعة للتدمريين.

وتمثل إحداها مشهد (تقديم الأضاحي) وهي تعود للقرن الأول قبل الميلاد « حيث نشاهد المدعو كونون بن نيكوستراتوس يقوم مع اثنين من الكهنة بتقديم ذبيحة بحضور كافة أفراد عائلته. يمسك كونون بشريط زهري اللون ذي نهايات زرقاء، وبرباط آخر لعلهما كانا يزينان قرني الذبيحة. يتقدم كونون بخطوة كاهن يعتمر قبعة عالية بيضاء اللون ويرتدي ثوباً طويلاً أبيض اللون أيضاً، وأمامه مزهرية زرقاء من الخزف، ويظهر منها غصن نباتي. يحمل الكاهن بيده اليسرى طاسة وجرّة من الخزف الأزرق، نلاحظ وجود خنجرين في باطن الطاسة، ولا بدّ أنهما كانا مخصصين لذبح الأضحية، هناك كاهن ثالث بجانب الأول يقف أمام مذبح للبخور أما بقية أرجاء المنظر فيملؤه أفراد عائلة كونون »[2]

ونحن لا نجد في هذه اللوحة تأثيرات خارجية بارزة، إذ لا يمكن أن ننسبها إلا إلى العرب التدمريين، فالشخوص يظهرون بوقفات أمامية في مواجهة الرسام، وهي مواقف لا نجد لها مثيلاً في العصور السابقة، فهي عربية التشكيل، شرقية السمات، تمتاز باستطالة الأبدان والقلنسوات، أما الملابس، فهي عربية بسيطة تخلو من الزخارف، بيد أنها تمتاز بكثرة الثنايا التي تجسدت بخطوط بسيطة باهتة.

وفي معبد آخر عثر على لوحة يرجع تاريخها إلى سنة / 250 / م وهي تمثل قصة النبي موسى ((عندما وضع في سلة في النهر وهو رضيع، ورأته ابنة فرعون فأمرت خادمتها بإحضار السلة،

وتظهر الأميرة مرة أخرى تستعطف فرعون مصر في عدم قتل الطفل وفي إعطائها إياه)).[3]

وقد ارتصفت شخوص اللوحة إلى جانب بعضها في وقفات أمامية استعراضية، حيث ترتدي النسوة ملابس شرقية فضفاضة طويلة، لا تُظهر عريها، وتجسدت الأشكال بخطوط قاتمة تحيط به، ثم طليت بالألوان، وهي تظهر تأثراً واضحاً بالتيارات الهيلينستية أو الرومانية إلا في أنماط الأزياء فهي شرقية في موضوعها، وعربية في سماتها ومعالجتها مما يشير إلى ظهور الأفكار الدينية الجديدة على النتاج الفني في ذلك العصر. ويلاحظ استخدام أشكال العمارة والأعمدة في خلفيات اللوحة مما يحدد البيئة المكانية ويمنحها بُعداً ثالثاً يميزها عن جداريات الممالك القديمة في سورية.

ولا يختلف أسلوب الرسوم الجدارية التي عثر عليها في المدافن التدمرية عن جداريات دورا أوربوس، فالرسوم التي وجدت في مدفن الأخوة الثلاثة (ملا ـ سعدى ـ نعمعين) تتضمن صوراً نصفية للأخوة ضمن دوائر تحملها ربات النصر المجنحة فوق كرات أرضية، وتحتها صور حيوانات، وقد أحيطت الأشكال بخطوط قاتمة، وطليت بالألوان (الأحمر ـ الأخضر ـ البني ـ الأزرق ـ الأسود) وهي ترجع إلى النصف الثاني للقرن الثاني الميلادي.[4]

وفي الجناح الرئيسي للمدفن صورة جدارية تمثل ((أخيل و قد رآه عوليس متخفياً بثوب امرأة بين بنات ليكوميد ملك سيروس اللواتي يسررن عنه همومه التي سببتها نبوءة موته في الحرب، ولما رأى أسلحة عوليس ثارت حمية النزال في نفسه فرفع مجنّه ليخوض غمار الحرب، وأخيل هنا يرمز إلى النفس التي ترتدي على الأرض ثياباً مستعارة تنزعها عند الموت))[5]

وفي مدفن (حيران) بتدمر صورتان لصاحب المدفن حيران وزوجته، وقد وقف كل منهما محاطاً بأغصان الكرمة ذات الأوراق الخضراء والعناقيد البنفسجية، وقد ارتدى ثوباً طويلاً فضفاضاً بلون بني، وتميزت صورة الزوجة بقميص أخضر موشّى بحاشية حمراء، وتبدو خصائص الفن التدمري ظاهرة بثنايا الثوب التي اتخذت مسارات متوازية تبعدها عن واقعية الفن الهيلينستي. كما وجدت في هذا المدفن صورة نسر مبسوط الجناحين، يمثل لدى التدمريين (طير الشمس المكلّف بحمل الأرواح)[6]

ويمكننا أن نستنتج من هذا العرض كثرة شيوع فن التصوير الجداري في ذلك العصر بيد أن معظم نتاجه دمرته الحروب وعاديات الزمن، وحفظت لنا الأرض القليل منه.

التصوير في العصر البيزنطي
(395 ق.م ـ 639 م)

تعرّض فن التصوير في العصر البيزنطي إلى بعض النكسات التي أعاقت انتشاره نتيجة المواقف المتشددة في تحريم التصوير والنحت، فقد نشأت لدى الكنيسة البيزنطية وبعض الأباطرة والحكام المحليين في سورية عداوة ظاهرة نحو التصوير التشخيصي، وتبلورت ظاهرة تحطيم الصور التي تصور الإنسان و تجسد الآلهة، و لم تكن تسمح بالصور إلا في المدافن ضمن شروط محددة، ومنعت النحت واقتصرت على التصوير الرمزي، لكن هذا الموقف أخذ يتغير حين شرع الرهبان في رسم الأيقونات التي يصورون فيها السيد المسيح ومريم العذراء والقديسين لخلق نوع من الحماية السحرية من تأثير الأرواح الشريرة، و إحلال البركات في النفوس و البيوت متجاوزين بذلك كل تحذير سابق في التصوير.

بينما توجه الفن في القصور والكنائس والأديرة نحو الصيغ التزينية التي تعتمد على الزخرفة النباتية والهندسية من خلال اللوحات الفسيفسائية التي تطورت إلى حد كبير، و شملت مواقع عديدة في سورية، بيد أن هذا الفن أضحى مفرطاً في الشكلية، و متكرراً إلى حد الإملال، ومع ذلك فإن (هربرت ريد) يرى أنه من أنقى أشكال الفن الديني الذي خبرته المسيحية.

و قد ذكر الفنان (الياس زيات) أن الأثر الفني الأول المسيحي في سورية يعود إلى أوائل القرن الثالث، وتحديداً سنة 240 م، وقد وجد هذا الأثر في دورا أوربوس في بيت للتبشير والعماد مزين بصور جدارية تعالج مواضيع من الإنجيل[7] كقصة (النبي موسى) التي أشرنا إليها سابقاً.

ولعل المتأمل للصور التي تزين الإنجيل الذي نسخه بالسريانية (رابولا

الراهب) سنة 586 م في دير (زغبة) قرب (الرها)[8] يدرك طبيعة الأسلوب الفني الذي جرى عليه التصوير في العصر البيزنطي، ويلمس صلته بفنون التصوير الجداري في سورية، خاصة تلك الجداريات التي وجدت في دورا أوربوس، حيث يضم الإنجيل/26/ لوحة تمثل أبرز الأحداث في حياة السيد المسيح. قياس / 25×33 / سم.

((استخدم الفنان في لوحات إنجيل رابولا الأزهار والأشجار والحمامة والطاووس والسمك والغزال والأغنام والحصان والديك والبط والعصفور والحجل، ولم يكن لها وظائف دينية، بل كانت مجرد وحدات زخرفية))[9]

ولعل من أجمل اللوحات التي جسدت ملامح من حياة السيد المسيح: (متيا الرسول ـ الصلب و القيامة ـ الصعود ـ المسيح الملك ـ العنصرة) وتعتبر صورة (الصعود) من الأعمال التصويرية الرائعة التي تمتاز بالتكوين المتين والصياغة الشكلية الناضجة التي تظهر دقة الأشكال وحيويتها في التأليف بين العناصر الآدمية على نحو مثير للإعجاب والدهشة.

فاللوحة تنقسم إلى برزخين أحدهما سماوي علوي، يضم موكباً للسيد المسيح وهو يصعد إلى السماء، و قد أحاطت به الملائكة في تشكيل متناظر، والبرزخ الآخر أرضي سفلي تتوسطه مريم العذراء، وقد رفعت يديها نحو السماء، وأحاط بها رسولان، يوقفان تدفق الناس والأتباع من خلال كتلتين متوازيتين، تنبضان بالحركة.

وإذا كانت صورة المسيح اتخذت وضعاً جبهوياً إلى جانب الملائكة الذين يحيطون به، فإن وجوه الرسل و الأتباع اتخذت أوضاعاً متنوعة و مائلة، باستثناء وجه العذراء الذي ظلّ في وضع جبهوي، و هذا ما يشير إلى قدرة الفنان في تنويع الأوضاع، وإخضاعها للقيم الدينية، فضلاً عن القدرة التعبيرية التي تجلت في ملامح الوجوه وتنوع الأزياء، وحركتها، وتناسب الأشكال وخضوعها للقيم الواقعية بما في ذلك ثنايا الملابس التي برزت من خلال التظليل اللوني الذي لجأ إليه الفنان لإبراز البعد الثالث المادي إلى جانب البعد الروحي، وهذا ما جعل إنجيل رابولا يمثل المهد الأول للتصوير المسيحي الذي انتشر في العالم.

* * *

المصادر :

1- أرنولد هاوزر ((الفن و المجتمع عبر التاريخ)) ترجمة د . فؤاد زكريا ـ دار الكاتب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة 1967 صفحة 27 .

2- هورست كلينكل ـ آثار سورية القديمة ـ ترجمة قاسم طوير ـ وزارة الثقافة بدمشق 1985 صفحة 75 .

3- نعمت إسماعيل علام ـ فنون الشرق الأوسط القديم ـ دار المعارف بمصر ـ القاهرة ـ 1969 صفحة 270 .

4- هورست كلنكل ـ صفحة 256 .

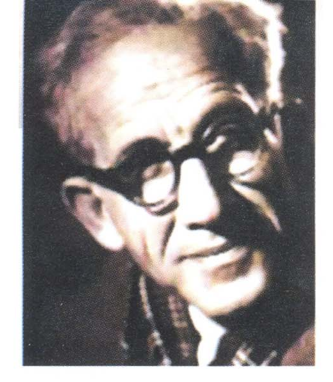
5- عدنان البني ـ الفن التدمري ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية ـ دمشق 1972 صفحة 59 .

6- المصدر السابق صفحة 60 .

7- الياس زيات ـ مجلة الحياة التشكيلية العدد 33 دمشق 1990 صفحة 30 .

8- إنجيل (رابولا الراهب) محفوظ في المكتبة اللورنتية في فلورنسا .

9- د . عبد العزيز علون ـ مجلة الحياة التشكيلية العدد 68 دمشق 2004 صفحة 37 .



المصور ميشيل كرشة...

أرجوحة الضوء في الطبيعة السورية**.

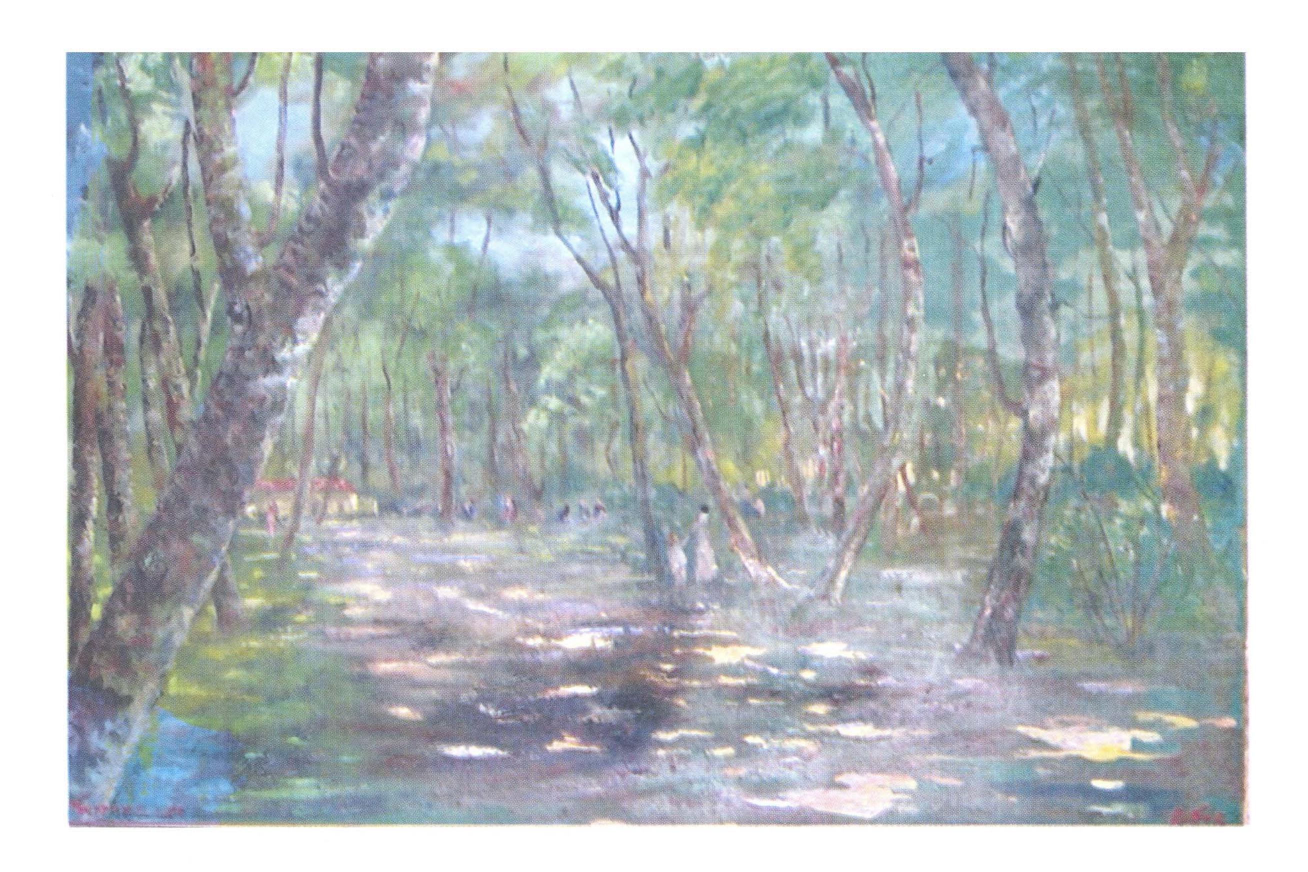
د. الياس الزيات*

عندما عاد إلى دمشق في السنة 1924، بعد فترة الدراسة في باريس (1919 . 1924)، كان ميشيل كرشة مالئاً جعبته الفنية بما استطاع استيعابه من علوم فني الرسم والتصوير: تاريخ الفن والمنظور الهندسي والتشريح الفني، وأذكر مما كان

* استاذ التصوير، والوكيل العلمي في كلية الفنون الجميلة بدمشق سابقاً.







يحدثنا به: «لقد نهلت بنهم علم المنظور الهندسي وأتقنته حتى أنني مارسته متكسباً منه في أحد مكاتب العمارة في باريس».

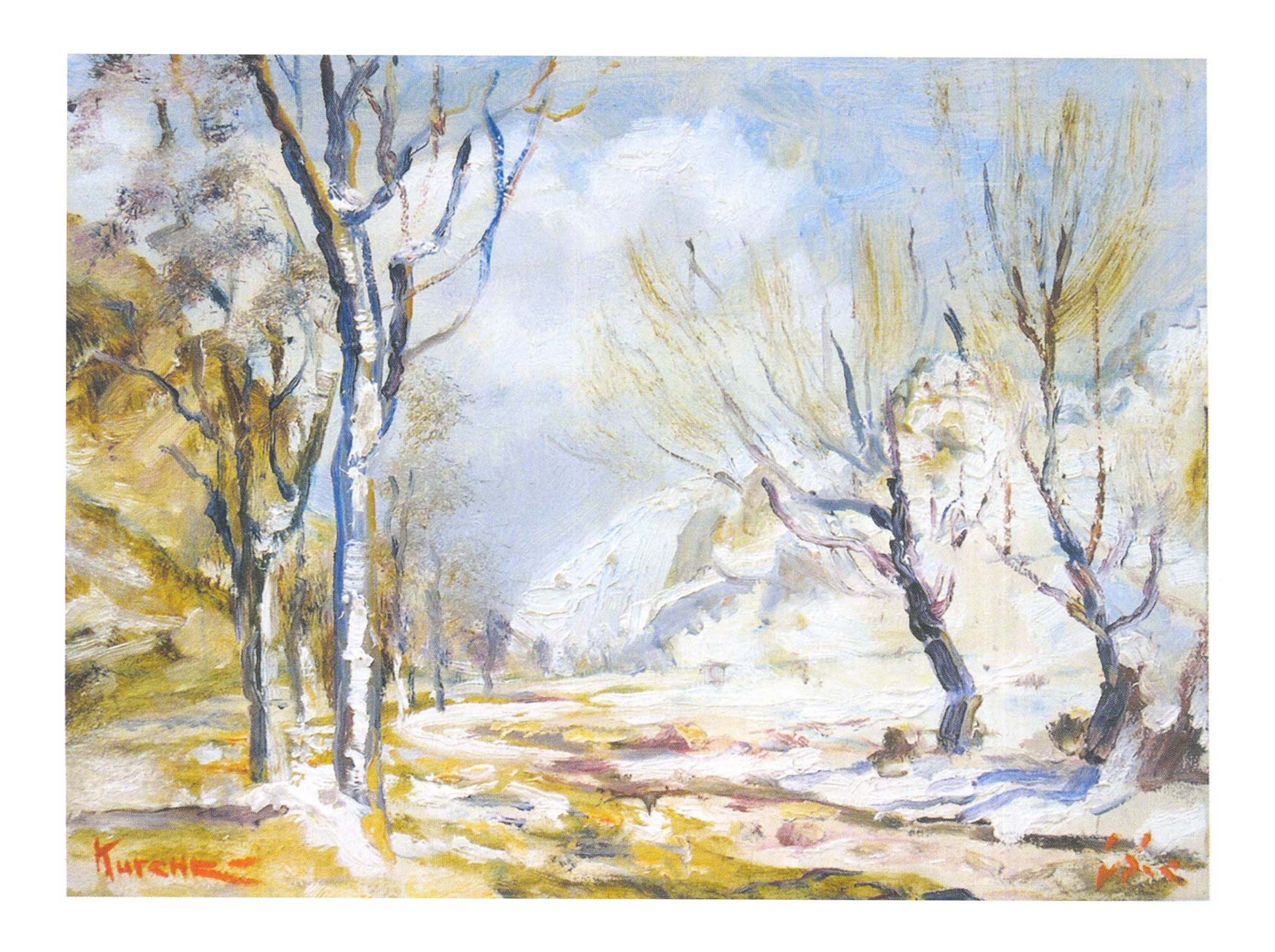
أما موهبته اللونية ورؤيته الشرقية للون فقد استطاع تنميتها بتعلمه الأصول الأكاديمية في محترف الفنان «لوسيان سيمون» (وكان هذا أستاذاً في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس).

وإلى ذلك فقد خبر ميشيل كرشة المذهب الانطباعي في فن التصوير الذي كان لا يزل سائداً في باريس آنذاك، إذا تذكرنا أن «كلودمونيه» (1840.1926) قد التزم الانطباعية في لوحاته وناضل في الدفاع عنها حتى جعلها مستساغة من ذوّاقة الفن التشكيلي في فرنسة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مما أدى إلى قبولها من الإدارة الفنية في باريس ولجان التحكيم المسؤولة.

كذلك فقد انتبه ميشيل كرشة إلى أعمال «الأنبياء» ومنهم «بونار» (1867 . 1947) و «فويار» (1868 . 1940)، وكان الأنبياء قد شكلوا في حوالي العام 1888 في باريس اتجاهاً يعد من اتجاهات ما بعد الانطباعية.

إن النغم اللوني المرتفع النبرة الذي فطرت عليه رؤية ميشيل كرشة اللونية جعله يتمثل بيسر الاتجاهين الانطباعي والأنبيائي ويُخضع تلك الرؤية، في معالجته للموضوعات السورية في أعماله، إلى حركة من ريشته عفوية الأداء وطلية الملمس حتى أننا نستطيع نعت ريشته «بمرجوحة الضوء».

عرفت ميشيل كرشة عن كثب إذ تتلمذت عليه فنياً في الفترة ما بين العامين 1952 و 1955 متردداً عليه في دمشق ومرافقاً إياه في بلودان ومعلولا، وذلك قبل أن استحق الإيفاد إلى بلغاريا لدراسة الفن في أكاديمية صوفيا في العام 1956. وفي أثناء تتلمذي على كرشة كنت أحتذي به في ترتيب الألوان على لوحة الألوان وفي جراًة اللمسة، وبقي هذا الأثر في إنتاجي الأول في سورية في المناظر الطبيعة الصامتة وحتى في



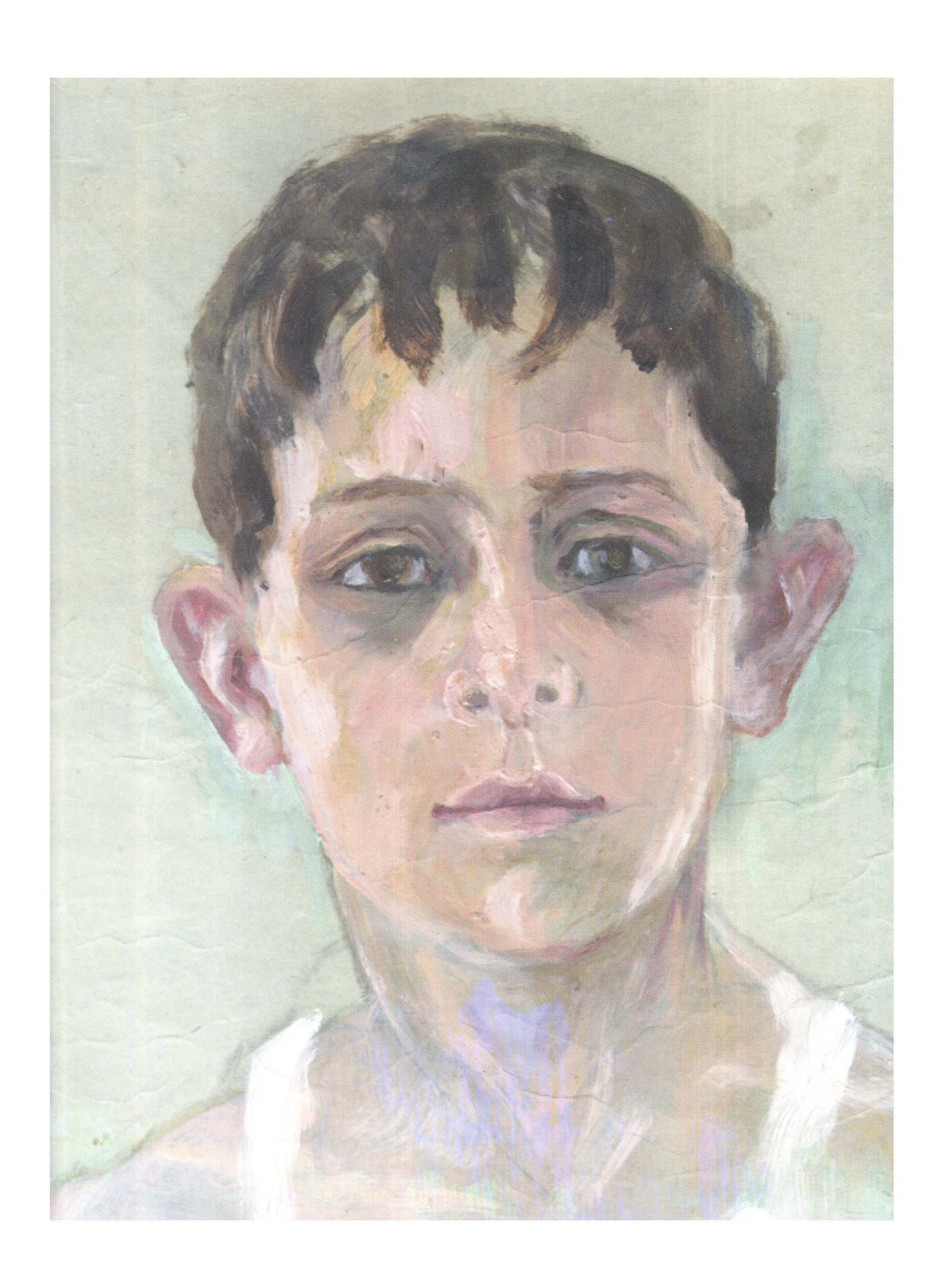
المناظر الكثيرة التي رسمتها في بلغاريا أثناء دراستي هناك.

وفي عودة إلى ميشيل كرشة نقول إنه لما عاد إلى دمشق من فرنسة كان إنتاجه جديداً لا بل ثورياً بالنسبة إلى مفاهيم ذواقة الفن في سورية، إذ كان هؤلاء قد تعودوا الفن الواقعي في الصور الشخصية بخاصة، هذا الفن الذي وفد إلينا في أواخر القرن التاسع عشر واعتمده الفنانون العرب في أوائل القرن العشرين في كل من مصر والعراق وسورية ولبنان؛ وكان الفن في تلك الصور الواقعية، بالنسبة للناس، صنعة يدوية تحاكي الصور الفوتوغرافية أي أن تصور الأشياء كما هي وما تحمله من تفصيلات دقيقة في الهيئة واللباس وما إلى ذلك؛ في الوقت الذي حملت أعمال ميشيل كرشة منذ عودته إلى سورية مفردات جديدة ألا وهي اللون الذي يُصور الضوء به والضوء الذي يستدعي المنظور الهوائي.

ولمزيد من فهم أعمال ميشيل كرشة التي خلّفها لنا، واحتوى معرضه الاستعادي في متحف دمشق الكثير منها، وللوقوف على الدور الذي لعبه هذا المعلّم الرائد في الحركة الفنية في سورية، أرى أن نسعى للقيام ببعض التحليل للإنتاج بمنظور تراجعي لربطه تاريخياً بالمرحلة الزمنية التي عاشها الفنان.

فمن حيث الموضوعات، عالج ميشيل كرشة المناظر الطبيعية بأنواعها أي التي تصور أوابد معمارية مختاراً فيها الزوايا المنظورية الصعبة، أو المناظر الخليوية التي تصور جبالاً وأودية وأشجاراً ومياهاً فبرع في التقاط الضوء ي تحولات النهار على تلك المناظر.

وعالج فناننا كذلك الصور الشخصية واللقطات الاجتماعية في مشاهد من داخل المنزل والمقهى والمنتزه والريف؛



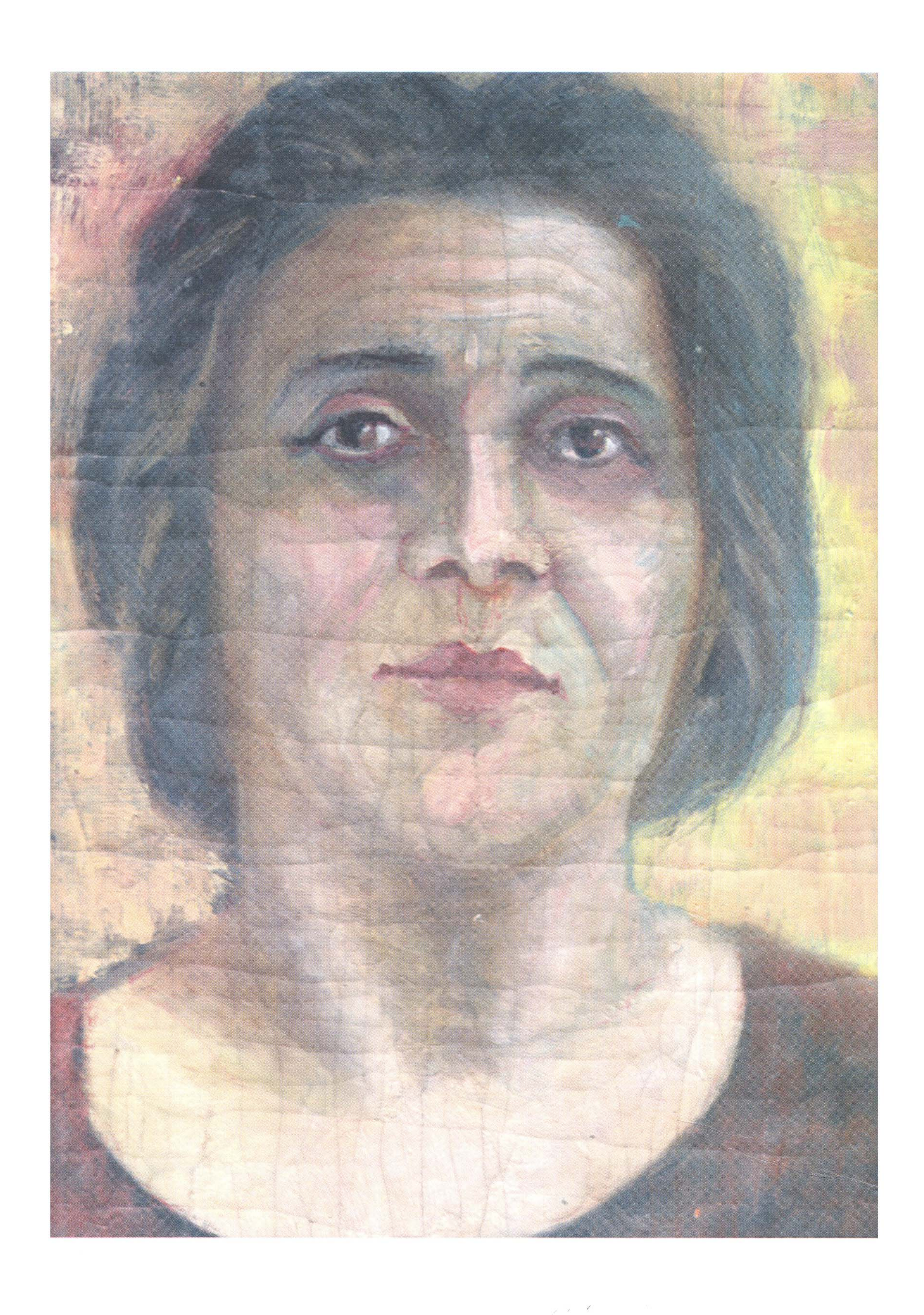


كما عالج الموضوعات الاجتماعية السياسية كما في ثلاثية «ميسلون» ولوحة «حرب السويس».

إن الموضوعات التي نوّهنا عنها عالجها ميشيل كرشة معبراً فيها عن تلقائية في الاختيار أولاً وعن ارتباطه الاجتماعي ثانياً، فقد عايش كرشة مرحلة النضال الوطني في أربعينات القرن الماضي الذي أدى إلى جلاء الاحتلال الفرنسي عن سورية ثم فترة تشكل الأحزاب وتطلعات الفكر السياسي في البلاد، ولم أعرف عنه أنه كان واضح الانتماء السياسي، إلا أنه وككثير من المثقفين السوريين والطلاب فقد ناصر «أصدقاء السلم» ووقع لهم عرائضهم. أما لوحته الثلاثية «ميسلون» فتصلح لأن تكون مشروعاً لجدارية ضخمة يقول فيها كرشة للمستعمر بشخص الجنرال غورو وطاقمه: ماذا جئت تفعل عندنا؟ فحسب فعلتك ما تركته من شهداء وطنيين ومن ثكالى وأيتام؟ ولكن الحصان العربي آت في الأفق وسيبقى رمزاً للإباء..

ومن جهة أخرى فقد شارك ميشيل كرشة في التأسيس للحداثة في التشكيل السوري فساهم في تأسيس الجمعيات والمنتديات الفنيبة التي كانت، منذ أربعينات القرن الماضي تضم الشباب المتحمس والأصدقاء المثقفين، وكانت بمثابة مراكز لتعاطي الفن وإقامة المعارض والندوات، وفيها كان أصحاب المبادهات الشخصية الشابة يستأنسون بآراء الذين درسوا في الخارج كميشيل كرشة ومحمود جلال. وهنا أذكر على سبيل المثال لا الحصر:

دار الموسيقى الوطنية في شارع الصالحية بدمشق وكان فيها فرع للفن التشكيلي، وعندما تحولت هذه الدار إلى نادي دمشق الأهلي الرياضي في الأربعينيات خرج من ذلك تجمّع عفوي أسموه «موسم فيرونيز» الذي تحوّل فيما بعد إلى «الجمعية العربية





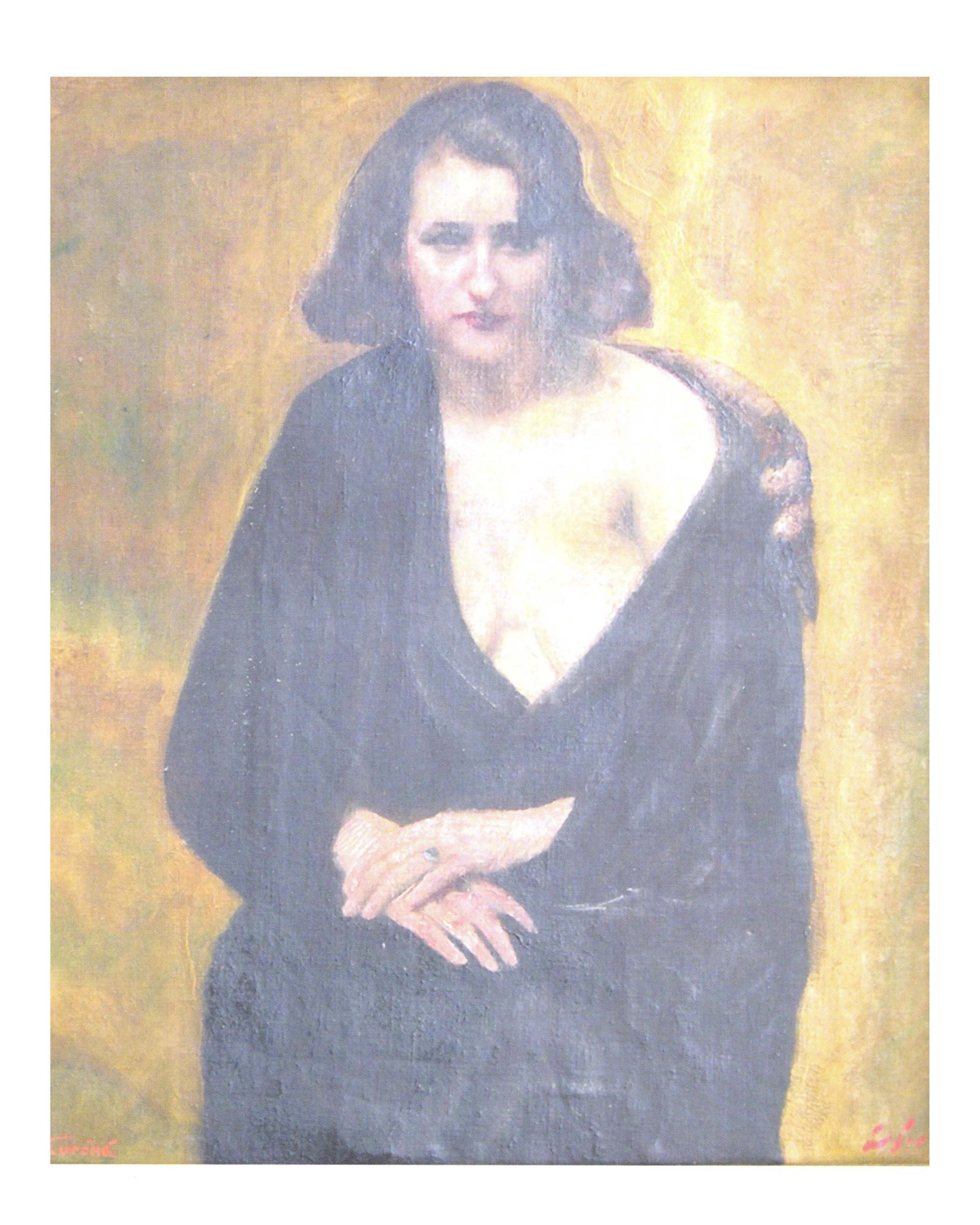
للفنون» وتلاها كل من «الجمعية السورية للفنون» في أبي رمانة و «الجمعية السورية للرسم والنحت» في الشعلان. لقد تمَّ ذلك في الفترة ما بين الأربعينيات والستينات من القرن العشرين.

هذا ما حصل في دمشق العاصمة وكان شيءٌ مشابه قد حصل في حلب وكذلك حصلت حركات فنية في كل من حماه وحمص قادها بعض الروّاد ممن درسوا في الخارج أو من الذين احترفوا الفن موهبة طبيعية.

وفي نظرة مستقبلية يجدر بنا أن نلقي الضوء على هذه التظاهرة وهي المعرض الاستعادي للفنان ميشيل كرشة، فنرى كيف أنها تساهم في بناء الذاكرة التشكيلية وتحريضها لدى جيل الشباب من الفنانين اليوم في سورية. فجيل الروّاد الذي ولّى، علينا استعادته وذلك باستكتاب من بقي من الجيل الذي تلا الروّاد وعاصر بعضهم عن ذكرياتهم معهم وعنهم، وأيضاً بأن نقوم بجمع لوحات الروّاد وإقامة معارض وندوات لها. كما أنه من المهم أيضاً التفتيش في الوثائق التي تمّ جمعها في مركز التوثيق القومي ووثائق مديرية الآثار العامة ووثائق وزارة التربية (المعارف سابقاً) ووثائق المعهد الفرنسي في دمشق والمعهد الفرنسي في بيروت ولدى ورثة الروّاد، فحسب علمي مثلاً أن ميشيل كرشة قد ترك كتابات حول الفن ومنها محاضرة بعنوان: «كيف نفهم الفن».

* * *

×× بمناسبة ذكراه في المعرض الاستعادي لأعمال الفنان الذي أقيم في المتحف الوطني بدمشق بين 27 شباط و13 آذار 2006



ميشيل كرشة

- ولد المصور ميشيل كرشة في مدينة دمشق في عام 1900، وتوفي في نيويورك في عام 1973.
- درس التصوير في المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، بين عام 1919 وحتى نهاية العام 1924. على يد الفنان لوسيان سيمون.
- 1926 شارك في معرض الفنانين: توفيق طارق، عبد الوهاب أبو السعود، سعيد تحسين، ونال الجائزة الأولى.
- 1931 أقام معرضاً في باريس.
- 1933 حصل على الجائزة الأولى في معرض فلوريدا الدولي في مسابقة للطوابع.
- 1933 حصل على وسام الاستحقاق السوري (؟)
- 1950 معرض فن التصوير السوري في مكتب المعلومات الأميركي في سورية.
- 1954 شارك في معرض المتحف الوطني في قصر الحير (دمشق).
- 1957 نال ميدالية في البينالي الأول بالإسكندرية لدول البحر المتوسط.
- 1958 شارك في معرض الرسوم الزيتية للجمعية السورية للفنون.
- 1958 شارك في معرض مشترك مع المصورين: عبد العزيز نشواتي، ونصير شورى.
- 1959 نال ميدالية في البينالي الثالث بالإسكندرية لدول البحر المتوسط.
- 1960 نال وسام وزارة الثقافة بالإقليم السوري (الجمهورية العربية المتحدة.
- 1962 معرض في صالة الصوان بدمشق.
- 1963 معرض الطوابع السنوي. ومعرض المكتبة الأميركية في دمشق.
- 1964 معرض في باريس (؟)
- 1964 نال وساماً من باريس (؟)
- 1967 معرض في المركز الثقافي العربي بعنوان الفنان والمعركة.
- 1968 معرض رأس بيروت للموسيقا والرسم (؟).
- 1970 معرض معهد الحرية (اللاييك) (؟).
- 1970 معرض ثانوية جودة الهاشمي (؟).
- 1970 معرض الجلاء في نقابة المعلمين بدمشق (؟).
- تجاوزت أعمال المصور ميشيل كرشة، الألف لوحة، موزعة (؟) في سورية، لبنان، فرنسا، أمريكا، إنجلترا، تشيكوسلوفاكيا، بلغاريا، رومانيا، روسيا.

عن كتالوك المعرض الاستعادي لأعمال الفنان في المتحف الوطني بدمشق بين 27 شباط و13 آذار 2006

* * *

الفنان اسماعيل شموط..

رائد الفن الفلسطيني المعاصر!!..

■ د.محمود شاهين*

عن عمر ناهز السادسة والسبعين، غيب الموت صباح الثلاثاء 2006/7/4 في العاصمة الألمانية «برلين» الفنان التشكيلي العربي الفلسطيني الرائد «إسماعيل شموط» بعد رحلة طويلة ومتشعبة من النضال على جبهات الحياة، والعطاء


ثلاث حواديت

* نحات وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.


المقاوم



أحلام الغد

الفني التشكيلي المتنوع: تقنية ومعالجة، كرسه بكامله لقضية شعبه وأمته النازفة منذ قرابة ستين سنة وحتى اليوم، رافقته في هذه المسيرة زوجته الفنانة التشكيلية الفلسطينية «تمام الأكحل» فكانت بذلك رفيقة الحياة والفن والنضال.

يُعتبر الفنان إسماعيل شموط الرائد للفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر، ومن أبرز وأهم الذين أرخوا بفنهم للجرح الفلسطيني منذ البدايات الأولى لهذا الجرح وحتى آخر مرة مارس فيها الفنان شموط، فعل الفن المقاوم الذي حكى من خلاله عن آمال وكفاح شعب لازال في مهمة تحرير أرضه حتى الآن، ما جعله بحق فنان القضية الفلسطينية وحارس الذاكرة الفلسطينية ومؤرخها بالفن، بل هو بامتياز فنان الحزن الفلسطيني الذي وسم العقود الستة الأخيرة من تاريخ العرب المعاصر بسمته، ولازال يحفر فيها عميقاً وبعيداً.

يقول الفنان إسماعيل شموط أن حزنه انتقل إلى رسومه، وهو لا يعرف كيف يستطيع أن يضحك وهو يعلم أن أناساً يموتون هناك في فلسطين كل يوم «إذا حزنت، حزنت رسومي إلا أن الحزن ليس كل شيء في رسومي، فهناك التمرد والثورة والفداء والموت، الأبطال في لوحاتي عرفوا السعادة عن طريق الموت، ولذا فإن بسمة تطوف على شفاههم بسمة ساخرة، متحدية، قد عرفت الحكمة في أن الموت هو طريق الحياة»[1].

ويضيف الفنان شموط قائلاً: «أناس كثيرون نصحوني بأن أخرج من إطار القضية الفلسطينية إلى إطار إنساني



إرادة الحياة أقوى

كبير، وكان ردي: أليست القضية الفلسطينية قضية إنسانيّة؟! قالوا لي: المأساة ليست كل شيء.. قلت لهم (وكان جوابي ساذجاً): ماذا تريدونني أن أرسم.. زهور يا أعزائي.. هناك أناس يموتون»[2].

واكب الفنان الراحل إسماعيل شموط بأعماله الفنية التشكيلية نكبة شعبه وقضيته منذ بداياتها الأولى وحتى رحيله، وكانت مواكبة صادقة، نبيلة، عاشقة لأرضها وناسها وأمتها، وللغة الإبداعية التي تشتغل عليها، من أجل هذا قدمت نفسها بكثير من الوضوح والنبل والنقاء والوفاء عبر مئات اللوحات الصالونية الصغيرة والجدارية الكبيرة.

فمن البدايات الأولى لبروز موهبته الفنية، وبلورتها ونضوجها بالدراسة والممارسة والإنتاج وظّف الفنان شموط «ريشته في ـ بلاط ـ القضية، فرسم الإنسان الفلسطيني في حالات بؤسه ومعاناته كلها، منذ لوحته (إلى أين) المنفذة عام 1953 والتي تمثل عجوزاً يحمل حفيده على ظهره، ويقود حفيدين آخرين إلى اللامكان، ولوحته (سنعود) المنفذة عام 1954 وتمثل عجوزاً آخر يقود عائلة إلى بيته الأول، الطفولة تحضر بشدة في غالبية أعماله، وكأنه يعتبرها الاسم الحركي للأمل، والمرأة كذلك، يشع حضورها بالتحريض على الثورة، وكأنها الاسم البديل للأرض»[3].

ارتبط فن إسماعيل شموط، وبشكل وثيق، بالنضال الفلسطيني ما جعل هذا الفن تاريخاً موثقاً وصادقاً لهذا



مغناة فلسطينية

النضال، وقد عمل بصفته «رئيساً لقسم الثقافة الفنية في منظمة التحرير الفلسطينية» على دمج الثقافة بالنضال التحرري، كما ساهم بتعريف وتوضيح حقيقة كون الثقافة الفلسطينية تعبيراً عن حياة شعب يكافح في سبيل حقوقه المشروعة والشرعية. إن دور الفنان في مهمته هذه، ينطلق من فكرة أن الفن التشكيلي سلاح للشعوب العربية في النضال من أجل التحرر الوطني والاجتماعي، وأن هذا الفن سيظل بالنسبة إليه صياغة الواقع بمفهوم تقديم ونقل المعرفة، وبمفهوم التغيير الفعال في ذات الوقت»(4).

رافقت تجربة الفنان الراحل إسماعيل شموط، القضية الفلسطينية بمراحلها وتحولاتها كافة، وإليه يعود الفضل «في إرساء القواعد الأولى للفن الفلسطيني المعاصر، فمنذ الخمسينات وهو يكرس جهده لبناء قاعدة متينة للفنان التشكيلي الفلسطيني، وكان للتشريد هذا، ردة فعل معاكسة لما أراده الآخرون للهوية الثقافية الفلسطينية»(5).

يرى الفنان إسماعيل شموط أن المحطات التي مرّت بها تجربته الفنية هي «عبارة عن مجموعة حلقات في سلسلة فنية واحدة متصلة، سواء من حيث الشكل أو المضمون، ففترة الخمسينات بعد النكبة، كانت فترة حزن فلسطيني، ومرحلة يتفكر فيها الفلسطيني ويتساءل عن ما حلّ به. هذه المرحلة شهدت إنتاج أولى لوحاتي التي عُرفت واشتهرت، وقد صوّرت في هذه اللوحات النزوح ومخيمات اللجوء والضياع والتفكير والانتظار مثل لوحات (إلى أين؟) و(ذكريات نار) و(هنا كان أبي) و(جرعة ماء).. وغيرها»(6).



السلام الجريح


سنعود
سنعود



عجوزان

ويؤكد الفنان الراحل إسماعيل شموط أن آثار النكبة تملؤه وتعشعش في كيانه: «في تلك الفترة، اتسمت لوحاتي من حيث الموضوع بالحزن والمأساة، ومن حيث الشكل ببساطة في التعبير، وفي بداية الستينات، بدأ حلم التحرير الفلسطيني يلوح في الأفق ومع تلك البداية ولدت لوحات جديدة تعبر وتعكس الجديد في الحالة الفلسطينية، وهذا الانعكاس لم يكن انعكاساً سطحياً من قبل فنان يراقب من بعيد، عبر الصحف والإذاعات، ما يولد في الساحة الفلسطينية، بل كنت أعيش في خضم عمليات الولادة، وأعبر من داخل الحدث لا من خارجه، من لوحات هذه المرحلة (طاقة تنتظر) و(عروسان على الحدود) و(رقصة النصر) و(حتى الفجر) ويضيف الفنان شموط:

«في الثمانينات وأثناء وجودي في الكويت، أنتجت مجموعة من اللوحات أهمها لوحتا (أطفال الحجارة) و(أطفال الدهيشة) المنفذتان عام 1984، والانتفاضة لم تكن قد انبثقت بعد، ولكنني تنبأت بحدوثها قبل أربع سنوات من اندلاعها»[7].

ويؤكد الفنان إسماعيل شموط أن الثمانينيات كانت مرحلة إنتاج غزير نسبياً، لأن الحياة في الكويت كانت هادئة، ما وفّر له الجو لإنتاج عدد كبير من اللوحات التي اتسم بعضها بأجواء التفاؤل ومنها لوحات (رمانة) و(بكرة الفرح) و(انتظار العازف) و(انتظار الفجر) وغيرها.

أما مرحلة التسعينيات، فقد كانت مليئة بالأحداث حيث قام العراق باحتلال الكويت، فاضطرته الظروف للمغادرة إلى ألمانيا، ثم اختار الأردن مكاناً للعيش، بانتظار العودة إلى أرض الوطن.


عرس على الحدود

يؤكد الفنان الراحل إسماعيل شموط أن الفن بالنسبة له «نشاط إنساني مرتبط بالواقع بشكل مباشر أو غير مباشر، والواقع ليس دائماً ذلك الواقع السطحي الذي نراه بالعين، بل أن الواقع هو ما تراه وتبصره البصيرة، هو ذلك الواقع الذي يعكس جوهر الحياة بحلوها ومرها»[8].

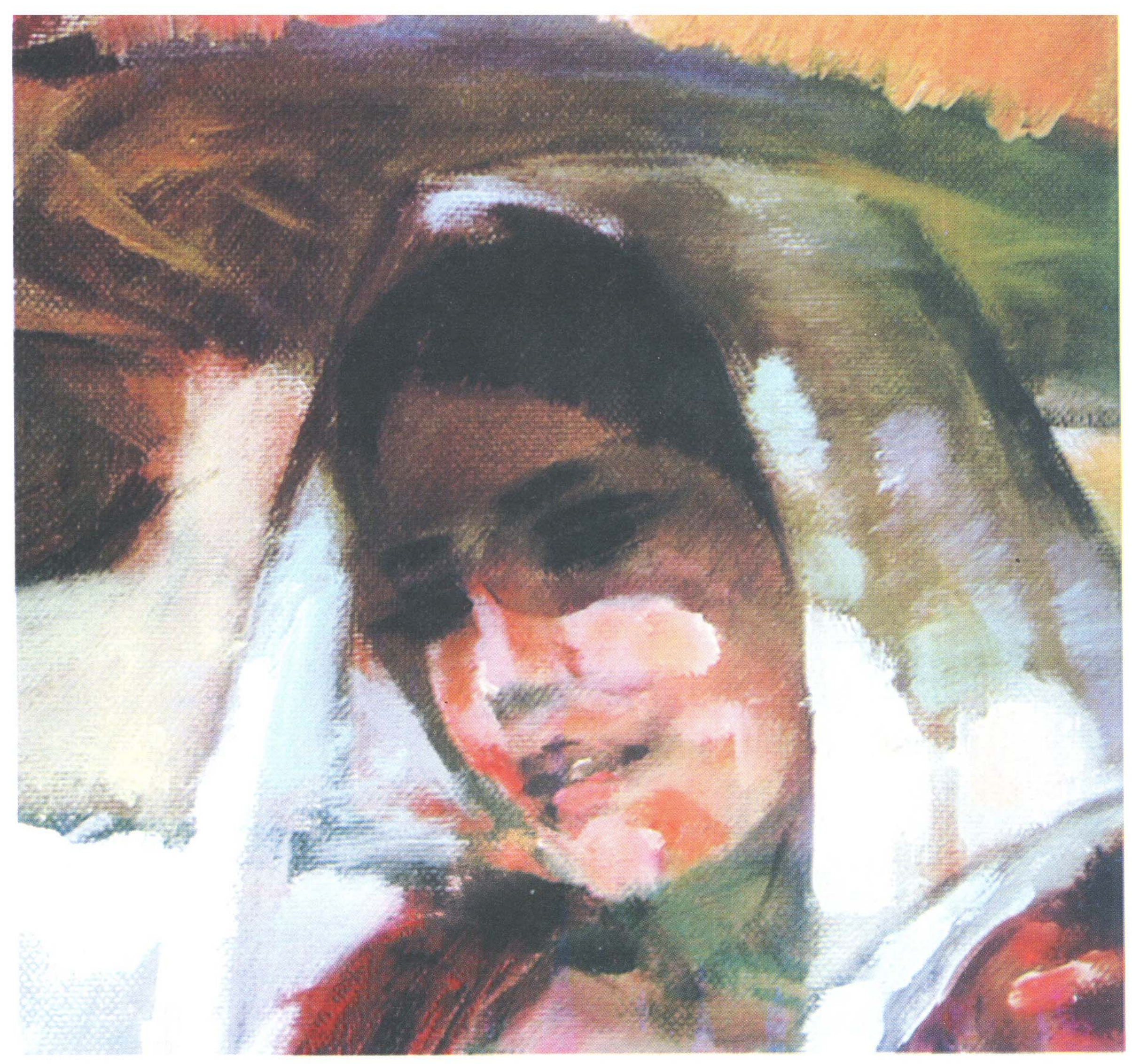
جسدت أعمال الفنان شموط ملحمة النضال الفلسطيني، بلغة فنية واقعية مختزلة، ثرة الألوان، حاضرة الخط، حاشدة بالعناصر والمفردات والرموز والإشارات المستوحاة من الواقع والإرث الحضاري الفلسطيني الضارب في القدم.

واقعية شموط التعبيرية «لا تشبه أبداً واقعية الغرب والشرق، لأنه ينسج من خلالها عباءته الخاصة، وموضوعاته الحميمية التي لا يمكن أن يحس بها سواه، وسوى الملتصقين بالجرح الحار، وألوانه المنسولة من اليأس والانكسار، كانت رغم أجسادها المدماة، تلتهب بالخضرة والزرقة والشموس»[9].

لقد ساهمت أعمال الفنان الراحل إسماعيل شموط في حفظ الذاكرة الفلسطينية وتوثيقها، بحيث تحولت أعماله الفنية إلى ما يشبه البيانات عما جرى من أهوال بحق الشعب العربي الفلسطيني، وهذه حقيقة أكدها عندما تساءل: «يقولون

من أجل البقاء





وجه من فلسطين

أن معرضي الفني هو عمل سياسي!! ماذا تنتظر من فنان مثلي، عاش نكبة بلاده؟ عندما كنت في السابعة عشرة وجدت نفسي لاجئاً أعيش في خيمة ممزقة مع عشرة أشخاص على الخبز فقط، ثلاث سنين عشتها في تلك الخيمة الخرقاء، بعت الحلوى والكعك، تشردت في الطرقات قمت بأي عمل لكي أشتري لأمي وأبي وأخوتي الصغار قليلاً من الخبز.

وعندما أعود الآن بذاكرتي إلى الوراء لا أتذكر إلا الدماء، الدماء في كل مكان، الدماء على الحجارة، على الشارع، على الثياب، على الأجساد ولا أرى إلا الدموع والأسلاك الشائكة، ثم بعد ذلك، عن ماذا تنتظر أن أعبّر؟ أن أؤمن بإنسانية الفنان!؟ لهذا فمن واجبي أن أعبر عن نفسي وتجربتي بصدق مهما كانت هذه التجربة، وهذا ما فعلت»[10].

نعم هذا ما فعله الفنان إسماعيل شموط الذي مزج في أعماله بين الرمز والواقع، مؤكداً على التمسك اللامحدود



تحية للشهداء

لشعبه بأرضه، وإرثه الحضاري المنتهك والمسروق من قبل الصهاينة، وحق أطفال هذا الشعب، بمستقبل آمن مستقر وكريم، عكست أعماله الملحمية كل هذه القيم والمضامين عبر مشاهد متداخلة غنية بتفاصيل البيئة الفلسطينية، رافلة بأحاسيس عالية ومؤكدة، بقدرة هذا الشعب الجبار، على النهوض من وسط الدمار، كطائر الفينيق، وبناء حياته الجديدة فوق أرضه المتجذر كالشجر العتيق، رغم حجم التحدي الصهيوني وشراسته وقسوة الظروف المحيطة به عربياً وعالمياً.

على هذا الأساس شكلت الذكريات المريرة التي عاشها الفنان الراحل إسماعيل شموط، المصدر الرئيس لموضوعات أعماله، لكنه في هذه الأعمال لا يعبر «عن تجربة ذاتية بحتة إلا ضمن موقعها من تجربة شعب كاملة، فجميع الفلسطينيين يشتركون بنفس الذكريات، مع الاختلاف في التفاصيل، وهي بذلك أصبحت جزءاً من الذاكرة الجمعية للفلسطينيين، ولهذا

تأتي أعمال شموط وكأنها محاولة لتوثيقها ضمن فرجة بصرية، معتمدة المضمون الحكائي لهذه الذكريات، وبطريقة سردية تقوم على التساؤل الحائر الذي يثير المشاعر عند عامة الناس ما يفعله شموط يأتي ضمن إطار توثيقي لهذه الذكريات بحيث يؤكد حقيقة ما حدث وهو يؤكد أنه يقوم بسرد ذكريات كان شاهداً عليها بنفسه ليصبح شاهد عيان لما حدث، لهذا استطاع أن يحفظ الذاكرة الفلسطينية وأن يسرد بأسلوب عاطفي مؤثر، ذكريات تعيش في الماضي وتتعلق جميعها بحكاية (الفقد) التي حكمت مصير الفلسطيني، وأصبحت ذكرياته بذلك، قابلة للفرجة والمعايشة مرة أخرى، الهم التوثيقي هذا شكل محور أعمال الفنان الراحل إسماعيل شموط»[11].

غير أن نزعة التوثيق هذه لم تأت جامدة يائسة بل جاءت مفعمة بالأمل والحلم، وللأحلام كما يقول شموط دوماً تلك المساحة الرحبة اللامحدودة، إذ ما من أحد «يستطيع أن يمنع الحلم، قالوا: (أنا أفكر.. إذن أنا موجود» أقول «أنا موجود.. إذن أنا أحلم».. وهل للحياة معنى أن خلت من الأحلام؟.. والحلم حر كالحرية.. ونحن نعرف حلمنا.. نعم نعرفه..لكننا لا نزال نحلم به نعرفه وطناً مقدساً كالحق المقدس، نعرفه عميقاً في الشعر والموسيقى واللون لكنه رائع أكثر بشعبه وبأرضه كل شعبه، وكل أرضه»[12].

شهادات في الفنان إسماعيل شموط[13]

■ «هذا اللداوي الذي قضى ستة وسبعين ربيعاً يرسم آهاتنا بريشته، وأبدع حتى غدت رسوماته رمزاً عالمياً للرسوم المقاومة للكراهية والظلم والعنصرية والحقد والاحتلال ألا يكفي أن تكون الريشة على قدر فلسطينية إسماعيل شموط وتوأم روحه تمام الأكحل حتى تكون الرسومات أنموذجاً للأفكار المحلقة في فضاءات الحرية، ضد الاحتلال والثورة ضد العتمة، والسلام ضد الظلم والعدوان».

جهاد عبد الله

■ «رغم الشتات الذي عاشه والمرض الذي رافقه إلا أن ريشته لم تجف كانت الوجوه الفلسطينية لا تفارق لوحاته فمن النكبة إلى النكسة ومن الانتفاضة الأولى إلى الثانية مراحل لها دور كبير في فكره وأعماله».

ياسر دويك

■ «ترك إسماعيل شموط فناً يمجد ويشيد بالإنسان في انتصاره لكينونته وكرامته، وقد ترك لنا فناً كأنه بانوراما فلسطينية بدأت بالإنسان الأعزل المهاجر يحمل بقايا على كتفه، وابنه جائع تائه بلا مأوى وبلا وطن، ثم يرينا صورة مليئة بالفرح واللون والحياة بالنساء الفلسطينيات بأثوابهن المطرزة، وينهي هذه البانوراما بالصبي الفلسطيني الذي يحمل الحجر ليدافع عن وجوده وكينونته أن فن إسماعيل شموط فن يمتلئ بنور الحياة ولون الفرح».

عزيز عمورة

■ «فنان كبير بحجم وطن، واضح لا يقبل الالتباس، وطن مثخن بكل هذا النكران لدم الشمس فيه، وطن يُقتل على الهواء مباشرة، ويبعث على الهواء مباشرة.



لم يكن مستغرباً أن يعيش شموط لهذا الوطن، ويموت من أجل هذا الوطن، وأن تكون الحرية خياره الوحيد، الحرية والفن في اتحادهما معاً في جسد واحد، روح واحدة».

إبراهيم نصر الله

■ «لم يكن شموط مجرد رسام، كان ذاكرة وعيناً مفتوحة على تاريخ شعب، ومسيرة نضال طويلة، عبرّ عنها أجمل ما يكون التعبير، حين رصدت ألوانه وخطوطه القوية المأساة الفلسطينية بمراحلها المختلفة وأشواق التحرير والاستقلال، ففي أعماله يشكل عام، كان ثمة رجل قوي، وامرأة إلى جانبه تحمل معه النضال والبطولة في وجه المحتل فهي حاملة القنديل وحاملة البندقية تغزل بيديها فستان العرس، عرس الانعتاق من الاحتلال والنصر».

محمد الجالوس

* * *

المراجع:

1 ـ «ماذا تريدوني أن أرسم زهوراً!!» حوار أجراه فاروق البقيلي مع الفنان إسماعيل شموط وزوجته تمام الأكحل بمناسبة افتتاح معرضهما المشترك في بيروت 1970 نشر في مجلة «الأسبوع العربي» العدد 569 تاريخ 1970/5/4 بيروت.

2 ـ المصدر السابق.

3 ـ (الفنان الفلسطيني إسماعيل شموط يرسم بالكمبيوتر جثثاً لأعماله السابقة) مردوك الشامي ـ الملحق الثقافي لجريدة الثورة الدمشقية ـ العدد 112 تاريخ 1998/5/24.

4 ـ كتاب (إسماعيل شموط) تأليف الألمانية (كارين رردرانتس) دار هنشل للنشر (الفن والمجتمع) برلين 1975.

5 ـ د. وجدان علي ـ مقدمة كراس (فلسطين ـ السيرة والمسيرة) إسماعيل وتمام شموط ـ عمان ـ الأردن 2000.

6 ـ (إسماعيل شموط ـ التشكيل نشاط إنساني مرتبط بجوهر الواقع) حوار أجراه غازي أنعيم ـ مجلة «الكويت» العدد 269 آذار 2006.

7 ـ المصدر السابق.

8 ـ المصدر السابق.

9 ـ مردوك الشامي ـ الملحق الثقافي لجريدة الثورة الدمشقية العدد 112 تاريخ 1998/5/24.

10 ـ (إسماعيل شموط ـ فنان فلسطيني يحطم جدار التآمر الصهيوني في أمريكا) تحقيق من (لوس أنجيليس) أعده موسى صرداوي ـ مجلة «الأسبوع العربي» العدد 292 تاريخ 1965/1/11 بيروت.

11 ـ (صورة الواقع في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر) رسالة دكتوراه للباحث حبيب الراعي قدمت في المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس 2004 ـ 2005.

12 ـ إسماعيل شموط ـ كراس (فلسطين ـ السيرة والمسيرة).

13 ـ (إسماعيل شموط حارس الذاكرة الفلسطينية ومؤرخها بالفن) بعض شهادات في الفنان الراحل أعدها محمود منير ونشرت في الدستور الثقافي العدد 13998 تاريخ 2006/7/7 عمان ـ الأردن.



إسماعيل شموط

- ولد في مدينة اللد عام 1930.
- 1939 ـ 1963 عاش وهو تلميذ الانتفاضة الفلسطينية ضد السلطات الاستعمارية والاغتصاب الصهيوني للأراضي العربية الفلسطينية.
- درس حتى العام 1946 في مدارس الدولة، وفي هذه الفترة، بدت بوادر اهتمامه بالنشاط الفني الذي مارسه رغم تحفظات عائلته المتدينة، وفي تموز 1948 شرد الصهاينة سكان اللد، فنزحت عائلة شموط إلى رام الله، ومنها إلى خان يونس، حيث عمل إسماعيل كبائع متجول.
- 1949 مارس مهنة التعليم في أحد معسكرات اللاجئين، وعاود هواية الرسم.
- 1950 عرض بعض لوحاته في إحدى المدارس الأمر الذي شجعه على مواصلة التأهيل الفني.

- 1950 . 1954 استقر في القاهرة وعمل في استديو للإعلان التجاري ودرس في كلية الفنون الجميلة هناك.
- 1953 أقام معرضاً لأعماله في غزة، وهو أول معرض فردي لفنان فلسطيني، وقد شجعه الصدى الطيب لهذا المعرض، على مواصلة طريقه في تطوير قابلياته في مجال الفن التشكيلي.
- 1954 أقام في القاهرة معرضاً ثانياً لأعماله مهد له السبيل لمتابعة دراسته للفن في روما.
- 1954 . 1956 درس في أكاديمية الفنون الجميلة في روما.
- 1956 سافر إلى بيروت وعمل في وكالة غوث للاجئين.
- 1957 أقام معرضاً لأعماله في كل من نابلس والقدس ورام الله وغزة.
- 1958 افتتح في بيروت مكتباً للإعلان التجاري.
- 1959 تزوج من زميلته الفنانة التشكيلية الفلسطينية تمام الأكحل.
- 1960 أقام معرضاً لأعماله في بيروت.
- 1964 انتقل إلى البيرة في فلسطين وأقام معرضاً لأعماله في القدس ونابلس وعمان بالأردن وفي هذا العام دعته منظمة الطلاب العرب في الولايات المتحدة الأمريكية لإقامة سلسلة من المعارض في بيتسبورغ، نيويورك، واشنطن، فيلادلفيا، ديترويت، ان أربر، شيكاغو، شامبين، هيوستن، أوستن، لوس أنجلس، وسان فرنسيسكو.
- 1965 أقام معرضاً في القاهرة ودمشق وطرابلس الغرب، وفي نفس العام عُيّن رئيساً لقسم الثقافة الفنية بمنظمة التحرير الفلسطينية.
- 1966 عاد إلى لبنان وأقام معرضاً لأعماله في الكويت.
- 1967 عمل في حقل السينما، وأقام معرضاً لأعماله في لندن وبرمنجهام.
- 1968 أقام معرضاً في القاهرة والإسكندرية.
- 1969 تأسيس اتحاد الفنانين التشكيليين الفلسطينيين وانتخاب شموط أميناً عاماً له.
- 1970 أقام معرضاً في بيروت.
- 1971 أقام معرضاً في بلغراد وصوفيا وانتخب أميناً عاماً للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب.
- 1973 أقام معرضاً في بكين.
- 1974 أقام معرضاً في تونس والجزائر والرباط.
- 1958 . 1998 أقام معارض شخصية (معظمها بمشاركة زوجته الفنانة تمام الأكحل) في معظم البلاد العربية، وفي عدد كبير من دول العالم.
- حاصل على درع الثورة للثقافة والفنون والآداب، وعلى وسام القدس، وعلى جائزة فلسطين للفنون وجوائز عربية ودولية عديدة.
- تحت عنوان «فلسطين . السيرة والمسيرة» أقام الفنانان «إسماعيل شموط» و«تمام الأكحل» معرضاً لمجموعة من اللوحات الجدارية بدءاً من العام 2000 تنقل في عدة مدن عربية، منها دمشق وحلب، وقد تبرع بها الفنانان لمشروع (متحف الذاكرة الفلسطينية).
- 2006/7/4 توفي الفنان الرائد إسماعيل شموط في برلين، بعد رحلة طويلة وشاقة من العطاء الفني، كان خلالها عاشقاً قديماً لفنه ولفلسطين حيث أرّخ بالفن ومن خلاله لجرح بلاده النازف منذ حوالي ستين سنة ولا زال!!

* * *

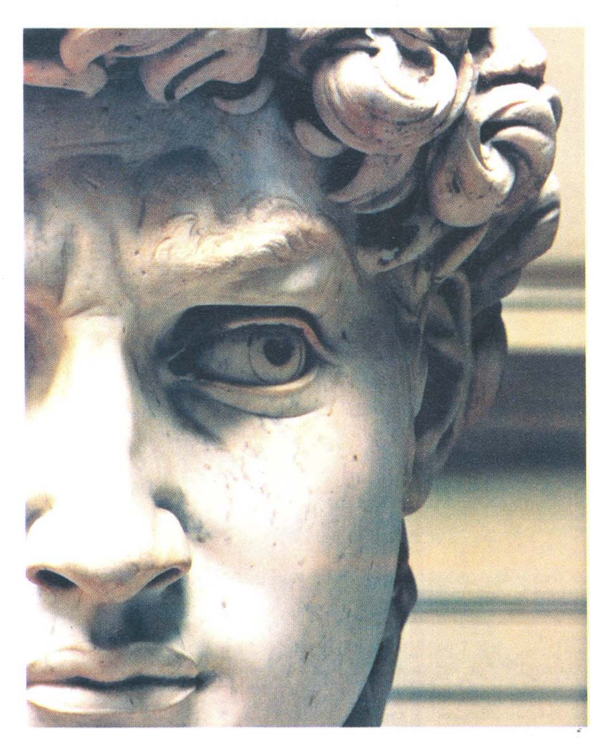
ميكل انجلو بوناروتي... 1 من 2

«سيزيف المنتصر»

(1475، كابريزي بالقرب من أريتسو

1564، روما)

▪ فائق دحدوح*



رأس داوود

مدخل:

لا يقف ميكلا نجلو عند حدود إطار حياته بين مولده على مشارف فلورنسا وموته في روما، كما أنه لا يظل عند نطاق عصره، عصر النهضة الإيطالية، وإنما يتخطى حدود العصر والمكان محلقاً في أفق الإنسانية كلها رمزاً لعبقرية أبدعت في أربعة فنون كبرى: النحت والتصوير والعمارة والشعر، وصورة من صراع الإنسان ضد قدره ونزاعه الدائم معه، وعذاب الروح الأسيرة وهي تتخبط في ظلام الدنيا.. كان ابن الأسى والصراع، كلماته تنطق به: «إن راحتي في الأحزان، وآلاف المسرات لا تساوي عندي عاصفة من عواصف الروح».

اسمه وحده يستحضر النبوغ الفني، ومآثره الباهرة في أكثر الميادين تنوعاً التي ارتقت به إلى مصاف الخالدين، ففي أعماله الأصيلة تجلت وحدة الفكر والفن، وفي قدراته الإبداعية ومزاياه التعبيرية وحميا أعماله المميزة تجسدت رؤيته للعالم صورة للحرية، وفي باكورة إنجازاته التي أثقلها مع الأيام قلق متعاظم يتبدى الصراع الدائم بين الفكر والمادة.

ومع علو مقامه ورفعة شأنه تتعاظم حيرة من يورط نفسه في الكتابة عنه، ومما يزيد الأمر صعوبة ضخامة ما قيل فيه وما كتب عنه، وكأني بساحر، في زمن مات فيه السحر، يعمل على وضع عملاق في قمقم، أو بحار هاوٍ يعبر المحيط مغامراً في يوم عاصف، فأن نعرض لأعمال ميكلا نجلو فذلك يعني أننا نضع أنفسنا تحت تأثير فن معقد في جوهره، وذي صعوبة مقصودة وتجدد متواصل، ومرد هذا الثراء، وقد بلغ أقصاه من حيث الشكل والدلالة إلى تنوع الميادين والتقانات التي عبر

---

* مصور، والمسؤول عن الفن التشكيلي في الموسوعة العربية التي تصدر في دمشق.



النبي إرميا



صراع السانتور واللابيث

ميكلا نجلو من خلالها عن أفكاره، إضافة إلى كثير من التمارين في الأسلوب التي أنجزها وفق المعايير والقوانين الفنية المتنوعة. وإذا كانت أهم إنجازاته وأكثرها اعتباراً مشهورة عالمياً، فإن الإهمال المتواتر لأعماله الثانوية يختصر صورة الفنان ويختزلها إلى حد كبير، وكأن على ميكلا نجلو وحده، خلافاً لمعاصريه، أن يقوم بالمهام الاستثنائية الكبرى. ومما يزيد من حدة هذا الشعور بالتنوع عمله في بلدين مختلفين، مادفعه إلى تبني أساليب فنية متباينة تتناسب والمدينة التي يعمل فيها: حاضرة الكنيسة «روما» حيناً أو المدينة التوسكانية حيناً آخر. كما أن طول المدة الزمنية لمزاولته الفن. وهي مدة استثنائية في زمنه، 75 عاماً. قد أسهمت بالطبع في تعميق

هذا الإحساس. وهنا لابد من التساؤل: ما هو الشيء المشترك بين فنان يصقل بكثير من الحب تمثال سانت بييرو «الشفقة»، ويمهره بتوقيعه وهو في غاية النشوة والانفعال فخاراً بمهارته، وذلك الفنان الذي يساوره الشك ويضنيه الضجر من أباطيل هذا الفن.

يضع تصميماً فيحذفه ليبدأ من جديد في تصميم آخر يحمل العنوان نفسه: «الشفقة» في ميلانو؟ فأي تبدل طرأ على شروط عمله، ولاسيما على مفهومه عن الفن وعلى دور هذا الفن! وما هي المسافة أو الفارق بين نصرائه الأول المتحمسين للمذهب الإنساني ومعهم هواة الفن الشغوفون بأعمال القدامى والذين يرون في الجمال صورة للإلهي، وبين الذين خالطهم في أواخر حياته، أولئك المرتابين



موسى - يزين ضريح يوليوس الثاني

بالجمال «غير المحتشم» والذي لا ينصاع للتعاليم الدينية.

وإن للمسافة التاريخية التي تفصلنا عن ميكلا نجلو دوراً في سوء الفهم الذي يثقل علينا في تفسير أعماله، ونحن نسيء الظن في مفهوم ميكلا نجلو عن الفن إن حاولنا أن نستخلص منها رسائل شخصية ذات طابع سيكولوجي أو فلسفي، وفصلنا ما تفصح عنه عن الشكل الذي تتدثر فيه، في حين أن الاثنين معاً (الشكل والمضمون) قد شكلهما ميكلا نجلو وأعدهما في علاقة ديالكتيكية وثيقة. فالفن في نظره لغة مستقلة وحرة، و«الطبيعة عدو يسجن الروح الإنسانية ويأسرها، ومن أجل هذا كان يدرسها ليتخلص منها ويتفوق عليها». وهو يرى «أن الحرارة لا يمكن أن تنفصل عن اللهب، ون الجمال لا ينفصم عن الأبدية».

ونخطئ أيضا إن اعتقدنا أن ميكلا نجلو يسعى إلى إرضاء الجمهور في عصره، في حين أنه كان لا يتطلع طوال حياته إلا إلى اكتفائه الفني الذاتي، وإلى استحسان عدد محدود للغاية من العارفين المنتمين إلى عالمه الفني، وإلى رضا النخبة المختارة من المثقفين. ومن جهة أخرى فإن الفنان الذي يعيد النظر في وسائل الفن وفي معناه في كل مناسبة مستجدة، يدفع الباحث في فنه إلى إعادة النظر في أعمال هذا الفنان بوسائل جديدة، وإن كشفاً جديداً لبعض أعماله مثل تلك الرسوم الجدارية في المصلى الجنائزي لأسرة ميديتشي عام 1975، أو النسخة الأولى لجذع المسيح في تمثال «الشفقة» في ميلانو 1972، والترميمات المذهلة للوحة «العائلة المقدسة» وجداريات السيستينا، التي أعادت إلى هذه الأعمال ألوانها الزاهية والصافية، والقراءة الجديدة للمناهل القديمة، وسيرة الفنان الذاتية ومراسلاته الخاصة، والتقدم في معرفة الفنانين المعاصرين (14.15)، كل هذه العناصر، مترافقة مع الفضول وحب الاطلاع، ونماذج البحث الحديثة، لابد من أن يقودنا في النهاية إلى رؤية جديدة يبدو فيها ميكلا نجلو معلماً خبيراً زُج به في خضم صراع مع ذات الصعوبات التي لمعاصريه، فهو كغيره من الفنانين يسعى جاهداً للفوز بمسابقة أو الظفر بطلبية، فكان يجهد في إقناع الممول بصحة حلوله التشكيلية والوظيفية، ويحرص على التمسك بالتزاماته المهنية، ليوفق ما بين تعطشه للكرامة



الشفقة، روندنين - رخام 1564.



الشفقة، رخام إرتفاعه 225سم

وعزة النفس والحرية، وضرورة العمل من أجل العيش، ما يؤدي، من ثم، إلى تلاشي النظرة الرومانسية التي ترى فيه عبقرية كئيبة مازالت رائجة في كتب واسعة الانتشار، لتحل محلها صورة، لا تقلل من قيمة هذا الرجل العملاق، وإنما تقدمه إنساناً انخرط في علاقات ديالكتيكية متعددة الوجوه، ويقف في وجه إكراهات تفرضها المادة التي يعمل بها والمكان الذي يبنيه أو يعمل فيه.

وانطلاقاً مما جاء آنفاً، وحرصاً على التعريف بميكلا نجلو والكشف عما تميز به دون غيره، أراني مدفوعاً إلى تبني منهج يتوزع في مسارين اثنين، الأول يتناول حياته وأعماله بانورامياً، والثاني يسهب في التعريف بميكلا نجلو رساماً، اعتماداً على أبرز ما كتب عنه قديماً وحديثاً.

ميكلا نجلو بوناروتي Michelangelo Buonarroti:

حياته وأعماله:

كان ميكلا نجلو ابن أسرة تزعم أنها تنحدر من محتد نبيل جار عليها الزمن، فجاءت لتقيم في فلورنسا. رضع ميكلا نجلو «الأزاميل والمطرقة» مع حليب مرضعته. زوجة عامل في محاجر الرخام - كما كان يقول، وترعرع الطفل وكبر شغوفاً بالرخام، وأدرك الأب «لودفيكو بوناروتي» ميول ابنه للنحت والرسم، فأرسله مرغماً للتعلم في مرسم غير لاندايو Ghirlandaio، أشهر مصوري الجداريات Feresquiste في فلورنسا، وعمره لا يتجاوز الثالثة عشرة. وفي فلورنسا تلقى من التعليم ما مكّنه فيما بعد من أن يكتب الشعر. لم يخضع ميكلا نجلو كل الخضوع لسحر العهود القديمة كما خضع كثير من الآخرين، بل كان ذا نزعة عبرية، وكان، وهو في روما، بروتستنياً أكثر منه كاثوليكياً. اكتشف لوران دي ميديتشي الرائع (لورنزو دي ميديتشي - Laurent de Medicis) التلميذ المتدرب، ففتح له أبواب حدائق قصره وأكاديميته، ووضعه على احتكاك بمجموعاته الفنية القديمة، وأتاح له مخالطة كبار المثقفين والمتنورين من أمثال: بوليستيان ومارسيل فيتشين وبيك دو لاميراندول، أولئك الذين كان لهم أكبر الأثر في تكوينه الروحي وفي طموحه فناناً مبدعاً.. وكان يدير الأكاديمية وقتئذ النحات برتولدو دي جيوفاني Bertoldo di Giovanni المختص بمادة البرونز. وظلّ الفنان الشاب عامين كاملين يقيم في قصر آل ميديتشي، ويطعم دوماً على مائدة واحدة مع لورنزو، ويستمع إلى أكثر الأحاديث استنارة في السياسة والأدب والفلسفة والفن.

وفي ذات الوقت كان سافونارولا ينشر تعاليمه النارية ويدعو إلى الإصلاح والصلاح، وكثيراً ما كان ميكلا نجلو يستمع إليه ليبقى شيء في نفسه من روح سافونا رولا بعد موته: الرعب مما يراه حوله من فساد خلقي، وكراهيته الشديدة للاستبداد، وشعوره الحزين من سوء المصير. فاجتمعت هذه الذكريات والمخاوف فكانت من العوامل التي شكلت أخلاقه ووجهت نحته وفرشاته.. ومن دراسته أعمال القدامى ولاسيما تمثال لاوكون Lacoon، استمد علم التكوين Science de la composition وتجميع الأشخاص، وانسجام جمال الجسد الإنساني، وتعابير الجهاز العضلي وتحولاته، ولكنه أضاف إليها الحركة والعمق السيكولوجي والفكري، فصار الجسد الإنساني لغة، يشعرنا الفنان من خلالها وبها بانفعالات الإنسان وأهوائه، ويرتقي بها إلى المستوى الميتافيزيقي، معبراً عن مأسوية القدر الإنساني ومصيره خالقه.

تعرض المهتمون بأعماله وبإسهاب لمغزى هذه الأعمال ولما تتضمنه من معان أفلاطونية جديدة، فبالغوا في تفسير أدق التفاصيل اعتماداً على هذه الفلسفة. كان ميكلا نجلو مدركاً لأهميته ومكانته ولقيمة رسالته. وكان على يقين بأنه سيظل طول حياته عميق الإيمان حريصاً كل الحرص على إيمانه على الرغم مما كان يراوده في أحلامه التلفيقية.

كان ميكلا نجلو يعيش العالم القديم في أعماله وفكره، ولم يكن يخشى الجمع بين العناصر الوثنية وعالمه المسيحي. وكان العصر الذي هو فيه عصر اضطراب وقلاقل، وكانت تتعاور مدينته التي يحب نظم سياسية سريعة التقلب، وعلى عرش القديس بطرس استولى أحبار وزعماء دين فاسدون، والطامعون الجشعون، ما أدى إلى زعزعة إيمان الكثيرين، وعلى تراجع مبدأ السيادة وتهافت استقامة الرأي، حتى إن بعضهم اتهمه بالهرطقة. صحيح أن ميكلا نجلو كان يتردد على الأوساط المثيرة للريب، ولكنه لم يساوم أو يتساهل فيما

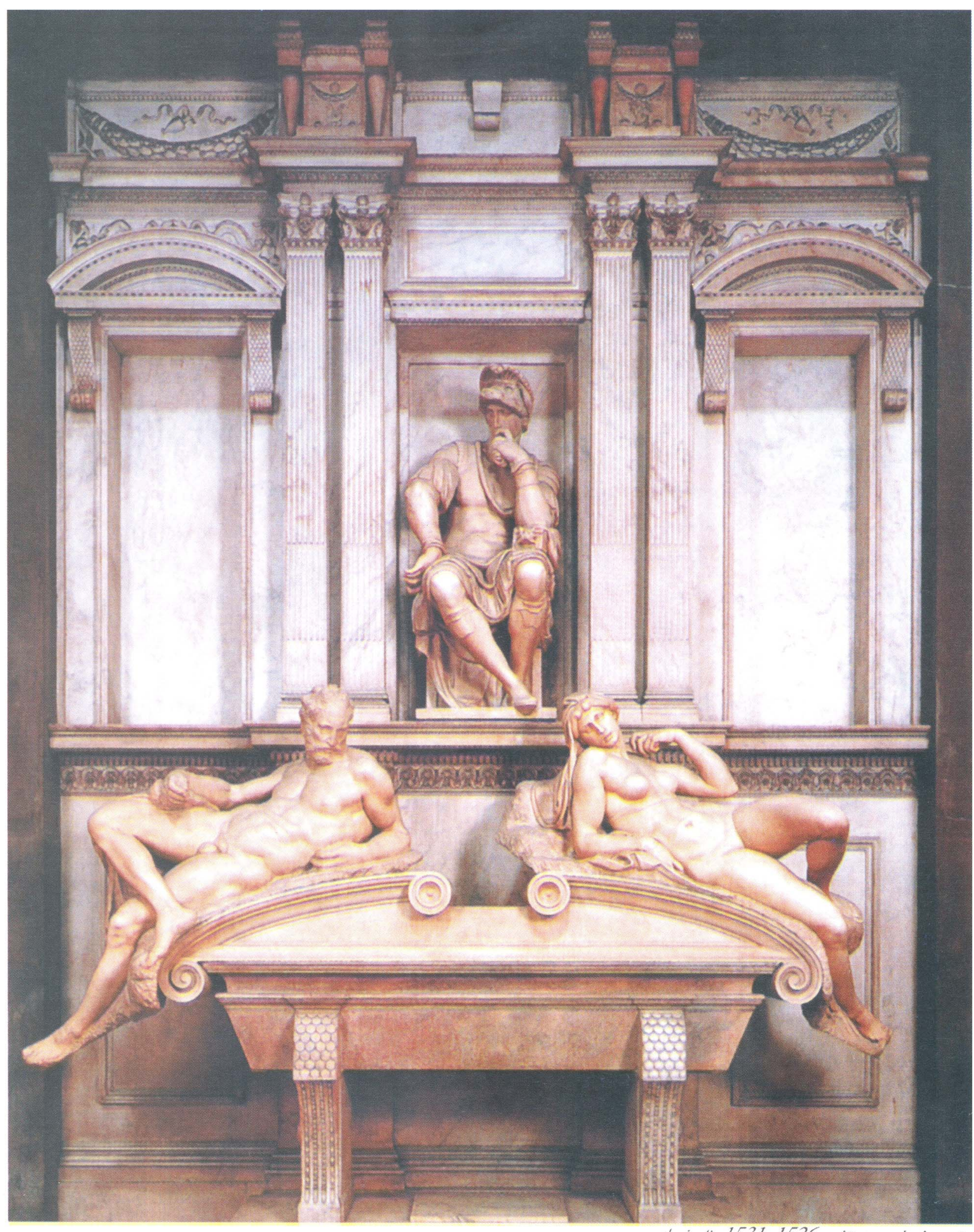


الشفقة أو العذراء الآسية

كان يؤمن به على الرغم مما تحمله أعماله من تمزقات وندوب، ومع ذلك كان لابد لهذه الأحداث المضطربة من أن تؤثر في مشاريعه ومسيرته، فطبعه الصعب وكبرياؤه وارتيابه وتقلبات مزاجه المفاجئة كانت تنقله من حال إلى حال، فتراه متحمساً تارة ومحبطاً يائساً تارة أخرى، ما أثّر في نتاجه، ووقف حائلاً دون الوصول بعمله أحياناً إلى نهايته، وهو الذي جعل من النحت ملحمة للتعبير عن أعماق الكون وفكرة الأبد: «إن عيني لا ترى الأشياء الفانية، ولو لم تكن روحي قد صيغت على غرار الخالق لقنعت بالجمال الخارجي الذي يبهر الأبصار، ولكن هذا الجمال باطل، فروحي إذاً تتجه نحو الكمال الكوني». فأمام كتلة الرخام التي كان عليه أن يستخرج منها شكلاً حياً، عرف ميكلا نجلو أن الصراع المأسوي للمبدع لا يرتوي أبداً، ومع شعوره بالإخفاق كان يتوقف عن النحت من دون أن يصل إلى النهاية: مرحلة صقل الرخام وجلوه ليضفي عليه لمعانه ومظهره الثمين،



ضريح جوليان ميديتشي، 1526 - 1531 فلورنسا



ضريح لورنزو ميديتشي، 1526-1531، فلورنسا



الأسير أطلس - 1519/1530 - رخام - 777سم

تاركاً في بعض أجزائه أثراً للإزميل، أو بقعة صماء كامدة اللون، وكان في بعض الأحيان لا يستخرج الشكل المأمول إلا بصعوبة بالغة، ما دفع بعضهم إلى أن يرى في هذه الأعمال نوعاً من الرومانسية بوصفها أعمالاً تعبر عن أكثر عذابات هذا المعلم سرية وغموضاً، وأنها مشحونة بمعان سامية، في حين أن الحقيقة واضحة وبسيطة، وهي أن ميكلا نجلو، بدافع التعب والضجر، أو الغضب من عجزه وإخفاقه في بلوغ مبتغاه، كان يرفض المضي إلى أبعد مما وصل عليه. إن هذا النفور الذي ازداد وبلغ حدّه الأقصى في سنيه الأخيرة، صار رمزاً لصراع دائر لا يهدأ أواره بين العبقرية الإنسانية والقدر الأعمى، وصورة من صور سيزيف Sisyphe .

أنتج ميكلا نجلو عمله الأول حينما كان في «الأكاديمية» وهو عبارة عن نحت بارز يشوبه بعض التشويش، ويجمع بين الوثنية والمسيحية، وبمثل صراعاً يدور بين السانتور (أو القنطوروس/ مخلوقات أسطورية متوحشة) واللابيث Lapithes (شعب أسطوري)، وكان عمله الثاني نحت بارز لـ «عذراء السلّم» وفيه يظهر بوضوح ما يدين به لدونا تللو Donatello ويبدو جلياً أن ميكلانجلو في هذه الأثناء كان ينوس بين الحميا والمأسوية ونقيضهما الطلاوة وبعض العذوبة التي نلمسها عند ليوناردو.

توفي لورنزو ميديتشي في عام 1492، فعاد ميكلا نجلو إلى بيت أبيه، وواصل عمله في النحت والتصوير، وتعلم التشريح من جثامين الموتى. وفي عام 1494 هرب ميكلا نجلو إلى بولونيا (الإيطالية) في إحدى نوبات اضطرابه، وزار البندقية. وعند عودته إلى فلورنسا عام 1495 نحت للكاردينال تمثال «كيوبيد النائم» وقد ظنّ الكثيرون أنه تمثال لأحد النحاتين القدامى.

صعب على ميكلا نجلو، رغم كفاياته المتعددة، أن يكسب قوته بأعماله الفنية في مدينة يكاد عدد الفنانين فيها يبلغ عدد سكانها. وحين استدعي للذهاب إلى روما، انتقل إليها عام 1496 وقلبه مفعم بالأمل. وفي روما أنجز ميكلا نجلو أثره العظيم الأول؛ أحد أكثر أعماله شعبية: تمثال «الشفقة» في سان بيير.



النبي داوود

الموضوع والتكوين غريبان وغير مألوفين، وتعود أصولهما إلى شمالي أوروبا وليس إلى إيطاليا. ولكن الفنان استخرج من الرخام قصيدة مؤثرة ورائعة. الوجه الصافي للعذراء، وقد بدت صغيرة السن مثل المسيح المعذب، تميل بعذوبة باتجاه الجسد المسجى لمسيح جميل في الموت مثل أدونيس Adonis، وقد برز تشريح جسده المتألف فوق نسيج معطف فضفاض رائع الطيّات يفصله عن الأم الحزينة، وكأني بالفنان يريد أن يجعل من المعطف كفناً للجسد. إن هذا العمل الذي يعود إلى مرحلة الشباب، وفيه تفجرت موهبة النحات وبراعته وحساسيته، هو أيضاً العمل الوحيد الذي مهره الفنان بتوقيعه فوق القدة التي تعترض على نحو مائل صدر العذراء. وفي الوقت نفسه كان ميكلا نجلو يعمل في أكثر الأشكال وثنية، إنه تمثال «باخوس الثمل» فتى يافع يترنح ثملاً ومن خلفه ساتير (إله خرافي له قدما تيس وقرناه وذيله)، وإلى هنا يكون الفنان، بعد أن أضفى على أعماله اضطرام الحياة وغلوائها، قد تجاوز نحت الماضي البعيد.

لم يكن نجاح «الشفقة» سبباً في شهرة ميكلا نجلو فحسب، بل إن هذا النجاح قد درّ عليه مالاً كثيراً، وأغلب الظن أن اضطراب أحوال أسرته المالية هو الذي دعاه إلى فلورنسا، فعاد إليها في عام 1501 حيث عهد إليه بعمل تمثال من رخامة كبيرة ارتفاعها ثلاثة عشر قدماً ونصف القدم، ظلت مطروحة على الأرض مئة عام كاملة لعدم انتظام شكلها. وظل ميكلا نجلو يكدح فيها عامين ونصف العام، حتى انتزع منها بجهده وجدّه وبراعته تمثال داود. مستثمراً كل إصبع فيها، وقد تطلب نقل التمثال من المحترف القريب من الكنيسة إلى القصر أربعين رجلاً، وتطلب رفعه في مكانه واحداً وعشرين يوماً. وظل التمثال قائماً في فراغ مدخل القصر المكشوف معرضاً للجو، وعبث الأطفال، وللثورة عليه لأنه كان بمعنى ما إعلاناً صريحاً للتقدمية المتطرفة، ورمزاً للجمهورية، وتهديداً صادراً للمغتصبين.

لقد كان هذا التمثال من أعمال البطولة، تغلب فيه الفنان بحذق كبير على الصعاب الآلية. فالهيكل العام الرائع الذي لم يضخمه ميكلا نجلو، وبنية الجسم المصقول، والخياشيم المتوترة من الاهتياج، والتجهم المنبعث من الغضب، ومظهر العزيمة المشوبة بشيء من الرهبة حين يواجه الشاب جالوت الرهيب ويستعد لملء مقلاعه والقذف به. كل هذه الأشياء تجعل داود واحداً من أشهر التماثيل وأجملها في العالم كله. ويرى فازاري أنه «يفوق كل ما عداه من التماثيل قديمها وحديثها لاتينية كانت أم يونانية».

كثيراً ما كان ميكلا نجلو يقول «ليس التصوير هو العمل الذي أبرع فيه»، ولهذا فإنه لم يكن مسروراً حين استدعاه سدريني (1504) ليرسم على الجدار في ردهة المجلس الكبير، في حين كان بغيضه ليوناردو يصور جداراً مقابلاً له. لم يكن ميكلا نجلو واثقاً وهو المثّال من أنه يستطيع منافسة ليوناردو في التصوير، ولكنه قرر أن يجرب حظه، وكانت الصورة التخطيطية الأولية عبارة عن لوحة من الورق على قماش مساحتها 288 قدماً مربعة. ولكنه لم يكد يتقدم في رسم الصورة الأولية حتى تلقى دعوة من روما.

كان موضوع اللوحة معركة كاسكينا التي دارت إبان الحرب بين بيزا وفلورنسا عام 1364، لم يختر ميكلا نجلو من فصولها إلا لحظة غير مألوفة وهي لحظة إعلان النفير حينما كان الفلورنسيون يستحمون في نهر الأرنو، لإيمانه بقدرة الجسد البشري العاري على حمل جميع الأفكار والعواطف والتعبير عن مختلف الانفعالات، ومن المؤسف أن المخطط المبدئي أو الرسم التمهيدي الكامل لهذه اللوحة «الكرتون» لم يترفق به الزمن، فقد فُقد بعد أن وصفه الفنان تشيلليني بأنه كان أعظم عمل قدمه ميكلا نجلو، وأنه يمثل بحق «أكاديمية الرسم العالمية»، بل إنه يفوق في عظمته سقف مصلى سيستينا. وقد عكف عشرات الفنانين على استنساخ رسوم وتصاوير شتى نقلاً عن هذا المخطط، وعلى رأسهم رافايلو وأندريا دل سارتو ودي سانغالو، ويذهب فازاري إلى أن المخطط كان يضم عدداً لا حصر له من الجند على صهوات جيادهم وقد شرعوا في القتال.

حينما بلغ ميكلا نجلو الثلاثين من عمره، استدعاه البابا يوليوس الثاني إلى روما، وكلفه عمل ضريح له يكون أفخم بناء في تاريخ المسيحية، كما أمر أن تبنى كنيسة صغيرة جديدة ملحقة بكنيسة القديس بطرس، لتضم ذلك اللحد.

قبل الفنان القيام بهذا العمل، وظل على مدى ثمانية شهور، متنقلاً للإشراف على قطع كتل الرخام التي سيقوم بنحتها،



تفصيل ورندالينى.

ولكنه عندما عاد إلى روما، ليعرض مشروعه على البابا، رفض مقابلته، اغتاظ ميكلا نجلو ورحل إلى فلورنسا مغادراً روما التي لم يعد إليها إلا بعد أن هدد البابا بإرسال قواته المسلحة لغزو مدينة فلورنسا.

اصطدم مشروع ضريح الحبر الأعظم مع مشروع كنيسة القديس بطرس التي كان البناء فيها جارٍ على قدم وساق، كما كان هذا المشروع سبباً للبغضاء بين ميكلا نجلو والمعماري العظيم برامانتي Bramante. صرف الحبر الأعظم النظر عن الضريح نزولاً عند نصائح برامانتي، وكلف ميكلا نجلو أن يصنع لشخصه تمثالاً ضخماً من البرونز، يزين به واجهة سان بترونيو في مدينة بولونيا Bologne رمزاً لخضوع المدينة للبابا.

في عام 1508 لاحت في ذهن البابا (يوليوس الثاني) فكرة جديدة، فعهد إلى ميكلا نجلو بتنفيذها، ومؤدى هذه الفكرة تزيين سقف السيستينا وقمريات النوافذ والسطوح المثلثة بالجداريات (لوحات جدارية Fresques). كان على الجدران رسوم جدارية سابقة تمثل مشاهد من الإنجيل وحياة موسى. وقد تضمن برنامج ميكلا نجلو تاريخ الإنسانية منذ الخلق حتى موسى، أي العالم قبل الخطيئة، ثم الانتظار الطويل مع القلق للفداء، وعلى السقف نفسه تسع لوحات مستطيلة كبيرة تمثل الخلق، والخطيئة الأصلية، وتاريخ نوح، وخلق الرجل والمرأة (آدم وحواء). تبلغ مساحة السقف عشرة آلاف قدم مربعة، وعدد الأشكال التي رسمها ميكلا نجلو 343 شكلاً.

من غير الممكن أن نعرض في هذه العجالة لرسوم السقف كلها وقد بلغت هذا العدد الكبير، كما يمكن للقارئ الراغب في الاستزادة أن يعود إلى المراجع، وهي كثيرة، للاطلاع على دقائق هذا العمل العملاق.

ظل ميكلا نجلو أسير العمل في سقف السيستينا حتى عام 1512، وفي عام 1513 توفي الباب يوليوس الثاني وحلّ محله ليون العاشر الذي لا يكنّ لميكلا نجلو حباً ولا مودة لتشككه بميول ميكلا نجلو الجمهورية.

انكب الفنان على العمل في ضريح الحبر المتوفى، كان



العبد المتمرد - 1513 - رخام - 215سم - متحف اللوفر

المخطط في البداية، يقضي أن يكون المبنى مستقلاً، وعلى شكل هرم، وأن تحتل مستواه الأدنى تماثيل الأسْر والانتصار، رموزاً لصراعات الحياة وللفنون الحرة (اصطلاح يطلق على الفنون السبعة، وقد سميت كذلك لأنها تعدّ طلابها للمهن الحرة)، وفي الوسط يجلس موسى والقديس بطرس رمزاً للقانونين القديم والجديد، وفي القمة البابا المسجى تحمله الملائكة لترقى به إلى ملكوت الخالدين. ولكن ورثة الحبر الأعظم بسّطت المشروع وقللت من عدد التماثيل، وأرادت أن يُسند المبنى على جدار، وإلى هذه النسخة الثانية يعود تمثالا العبدين في متحف اللوفر، قدمهما الفنان وهما يتخبطان بقيودهما ويحاولان التخلص منها ومظاهر الألم الجسدي والمعنوي بادية عليهما. إن في هذين التمثالين قوة تعبيرية يندر مجاراتها. وفي الفترة نفسها بدأ الفنان العمل في تمثال موسى الرهيب الذي نعرفه بهيكله العضلي الضخم ونظرته الساحرة الغضوب، وقوته الآمرة التي تفوق القدرة البشرية.

وفي عام 1520 عهد إليه ليون العاشر بتشييد وتزيين المصلى المأتمي وضمّه إلى الكنيسة التي ستضم بدورها صرحين تذكاريين: جوليان دي ميدتيشي دوق نيمور، ولورنزو دوق أوربينو. والاثنان من كبار المدافعين عن عرش البابوية. تجاوز الفنان برنامج تمجيد آل ميديتشي بأن أضفى على الضريح معنى أشمل وأعظم، ففيه تجلت الأفكار الأفلاطونية الجديدة التي تشربها إبان حداثته، وتطلعه إلى التغلب على معضلات الإنسانية الكبرى. يحتل الصرحان الجنائزيان زاويتين من الأضلاع الأربعة، وفي المشكاة المستطيلة يربض تمثالا الأميرين المحتفى بذكراهما، وقد أسبغ الفنان الكمال المثالي على وجهيهما وسيماء البطولة بادية عليهما، وألبس كلاً منهما عدة قائد روماني، فبدا جوليان حدثاً قوياً يمثل «الفعل»،



ثلاثة دراسات لمشروع العبيد

والضوء يسقط على كامل وجهه، في حين أغرق عيني لورنزو في الظل الذي ترسمه الخوذة، ويده تسند أسفل وجهه المهموم، والذي تكتنفه الأسرار، رمزاً للأفكار التي يطويها الإنسان في دخيلته. وفي أسفل كل منهما تابوت حجري يتألف غطاؤه من زخرفين ملتفين، وعلى منحدرات التابوتين أربعة تماثيل عارية ترقد بطريقة بعيدة كل البعد عن الاسترخاء والراحة وكأن أعضاء الجسم مقطعة أوصالها، أو أنها تتصالب في أوضاع غير مريحة، والوجوه مجعدة بالتغضنات وبالكآبة والألم، تمثل عذاب الروح الإنسانية في رحلة الحياة. إن هذه التماثيل في الواقع ما هي إلا رموز للزمن العابر أو لـ«يوم» بأجزائه الأربعة: النهار والليل والغروب والشروق، وقد صارت أشخاصاً من ذكر وأنثى وبالتناوب.. وفي القسم الثالث من الكنيسة تنتصب عذراء ميديتشي وهي تحاول الإمساك بالطفل يسوع المشاغب الجالس على ركبتيها.

قامت الحرب فعطلّت أعمال الفن. ولما سقطت روما في أيدي الجيوش الإمبراطورية (1527)، لم يعد في وسع رعاة الفن مناصرة الفنون، وانقطع معاش ميكلا نجلو، وفي عام 1529 عينته فلورنسا عضواً في لجنة العشرة للدفاع عن المدينة.. يقول فازاري إنه حتى في هذه الشهور المضطربة، وجد الفنان متسعاً من الوقت ليواصل العمل سراً في قبور آل ميديتشي حتى مغادرته فلورنسا عاقداً العزم على عدم العودة إليها، وفي روما أيضاً كان ينتظره صرح يوليوس الثاني وقد غدا كابوساً ينغّص عيشه، فتدبر أمر البناء بأن أشرك معه تلامذة متواضعي الكفاءة لإنجاز المشروع، فجاء البناء والتماثيل دون تطلعات ميكلا نجلو وطموحاته.

تجلى مزاج الفنان المتجهم ونزوعه المتعاظم إلى التشاؤم في الجداريات العظيمة ليوم الدينونة التي أنجزها بين عامي 1536 و 1541 بناء على طلب بولس الثالث، لتزيين الجدار في صدر كنيسة السيستينا، فبدت الدرجات اللونية قاتمة قياساً بلوحات السقف، واتخذ المسيح مظاهر أبولو وسماته مع شيء من الكثافة والضخامة، والقسم الأكبر من الخليقة غارق في مصير ملعون، والتكوين المضطرب والمبهم يرزح تحت وطء مجاورته لأثر فني ناضج. والحال نفسه في تماثيل الشفقة، إذ نقف أمام موضوع من موضوعات القرون الوسطى، وقد تناوله ميكلا نجلو من جديد وتوسع فيه، وفي نفسه ذكريات من دانتي والعصور القديمة.

عذابات جهنم تنم على تنوع وابتكار مرضيين يذكراننا بلوحات الجبهات الرومانية المثلثة الرائجة في القرن الثاني عشر، فالمختارون بحاجة إلى عون الملائكة والقديسين ليصعدوا إلى الفردوس بعد طول معاناة.

ومع ذلك لا نستطيع القول إن كهولة الفنان المديدة غارقة في كرب وغمّ مستديمين، فنشاطه، وهمته المعهودة لم يفارقاه حتى النهاية، فكان دوماً المشارك الفعّال في الحياة الفنية، ينصح ويأمر هذا أو ذاك من تلامذته، وكان ربّ عمل مرهوب الجانب، وأسطورة زمانه بلا منازع.

وثّق ميكلا نجلو عرى الصداقة مع الجماعة الرومانية التي اجتمعت حول الشاعرة فيتوريا كولونا (1492 . 1547)، فوجد في ذلك عزاءه وسلواه، وبعث في نفسه ذكريات الماضي البعيد في حدائق الأكاديمية، والأفكار العظيمة لرجال الفكر، وكان هو نفسه يكتب منذ زمن بعيد قصائد ورسائل رائعة، فهو لم يتألق في النحت والتصوير والعمارة فحسب، بل تألق في سماء الشعر أيضاً، وكان واحداً من أعظم خمسة شعراء في عصره ولكنه، والحق يقال، كان أصدقهم وجداناً وأقلهم مهارة في الصنعة الشعرية.

وفي تلك الفترة أضاف إلى أعماله النحتية جذع «بروتوس» المنحوتة المثال لقتل الطاغية. وباشر العمل في جداريتين كبيرتين في كنيسة بولين (الفاتيكان)، وهما توبة القديس بولس وهو يسقط من على صهوة جواده، و«صلب القديس بطرس» وهنا أيضاً شاركه العمل في التنفيذ كثير من التلاميذ.

راحت مسائل العمارة ومشاريعها تأخذ من وقته كثيراً. وكان بهو المكتبة اللورنسية في فلورنسا ودرجها من أكثر أعماله نجاحاً في هذا الميدان، وكان ميكلا نجلو قد بدأ العمل فيهما منذ عام 1523، ولم يتم إنجازهما وفق خطته إلا بعد عام 1560 على يد المعمار بارتولوميو أماناتي Bartolomeo Ammannati. وفي روما، واعتماداً على مخططاته بدئ بتحويل حمامات ديوكليتيان إلى كنيسة، وببناء الطابق الأخير لقصر فرنيزي Farnese.. وفي بداية عام 1538 بوشر العمل وبإشرافه في تنظيم ساحة الكابيتول، تحفُّ بها ثلاثة قصور زُينت بدعامات عملاقة تبعث الحياة والإيقاع في واجهات محفورة ذات ظلال حادة، وقد أدى هذا الصرح الديناميكي إلى ارتياد العمارة سبلاً قادتها إلى الباروك Baroque وإلى تبني التأثيرات المسرحية واستقدام عناصر منحوتة.

عُين ميكلا نجلو مهندساً ومشرفاً رسمياً على كنيسة القديس بطرس في عام 1546، ولكن معارضة أصدقاء سلفه أنطونيو دا سانغالو الابن ودسائسهم حالت دون إكماله لها. وفي زمن لاحق أعيد بناء المظهر الخارجي وفق مقطع (رسم قطع عمودي للبناء) مختلف، فلم يبق مما صممه ميكلا نجلو إلا الشكل المتصالب La Croisee الهائل والمهيب، دليل عبقريته.

لم يكف ميكلا نجلو يوماً عن حبة للنحت وشغفه به، ولقد ظلّ في صراع ملحمي مع الرخام حتى النهاية. وكانت فكرة الموت تراوده، بل تسكن فيه، وكان هذا التأمل، المنسجم تماماً مع إيمانه المسيحي، يزداد حدة مع الأيام، وسرعان ما كان يلجأ من جديد إلى التمثال الذي أنعم عليه بمأثرته الفنية الأولى «الشفقة» أو، على نحو أدق «الإنزال من على الصليب» الذي بدأ العمل فيه نحو عام 1550، وخصصه في البداية لضريحه، وفيه جاءت الأشكال كلها أصيلة وفريدة، فهذا الجسد المقطع الأوصال، وعلى نحو متعرج، للسيد المسيح، والمرأتان اللتان تحفّان به من الجانبين، والوجه الشبحي لنيكوديم (تلميذ يسوع) الواقف خلفه مثل الأب في الأقانيم الجرمانية الثلاثة، لا نجد أصولها إلا في بلاد الشمال. وفي محاولته الأخيرة أيضاً نعثر من جديد على رجل تقطعت أوصاله من الآلم وقبالته تجلس العذراء في وضع مؤثر. لقد هدأت روح هذا الفنان العاصفة التي صيرت فن النحت رموزاً عملاقة جياشة بالعواطف التي مهدت الطريق لعبقرية «رودان» لتستقبل مرحلة من الأسى الدرامي. فالفنان الذي كان يقف بمطرقته محتدماً أمام عذراء الدوما الآسية، ها هو الآن يلغي ساق المسيح ويحطم ذراعيه، ليختزله، بعد أن يئس من الحصول على الشكل المروم، ويحوله إلى شبح صيغ من الندم والوسواس والإخفاق والعدم، مع ذراع معلقة نافلة، وكأنها تسبح في فراغ مثل نَذْر ذي عاهة.

وليست صورة العجز الأخيرة هذه، والتي أطنب في مدحها معاصرونا، ما ينبغي لنا الوقوف عندها، وإنما مآثر شبابه ومرحلة نضجه هي التي تستوقفنا، فهي التي قلبت فن زمانه رأساً على عقب، بتوترها وحدتها وطاقتها الجموح، فمن هذا الفن المضطرب والمهموم والقلق، ومن عبقريته في ابتكار الأشكال خرج التيار التكلفي Manieriste وولد في فلورنسا على يد هذا المعلم لينتشر في أوروبا كلها. وميكلا نجلو هو أيضاً من ابتكر «الخط الأفعواني» أحد أهم ما في التكلفية من سمات وخصائص. وأخيراً، وليس آخراً، فإنه من الميكلا نجلوزية ولدت الباروكية Baroque أيضاً، والتي يعترف معلموها بأن ميكلا نجلو هو الأب الروحي لهم.

مات ميكلا نجلو وعلى شفتيه ساعة احتضاره صدى كلماته الأخيرة: إنني اشعر الأسى، لأنني أموت قبل أن أقدم كل شيء من أجل سلام نفسي، ولأنني أموت حينما بدأت أتهجئ فني».

في العدد القادم: مايكل أنجلو رساماً



المراجع المعتمدة:

1 . موسوعة Universalis.
2 . موسوعة Larausse.
3 . موسوعة Hachette.
4 . ول ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة محمد زيدان، جامعة الدول العربية، مصر 1967.
5 . الأستاذ بدر الدين أبو غازي، عصر العباقرة، محيط الفنون، الفنون التشكيلية، دار المعارف بمصر 1970.
6 . الإنترنت.
7 . الصور من كتاب:
Michel – Ange. Gilles Neret. Taschen.
طبع في كل من: لندن، ومدريد، ونيويورك، وباريس، وطوكيو.



الألوان في اللغة العربية..

ومتطلبات العصر الحديث؟..

■ محمود مكي*



إن كثرة أنواع الألوان ودرجاتها اللونية المتفاوتة، يحتاج إلى لغة حيّة كي تحدد كنه اللون ودرجته كي لا تختلط علينا أسماء هذه الألوان الكثيرة جدا فيما بينها ...

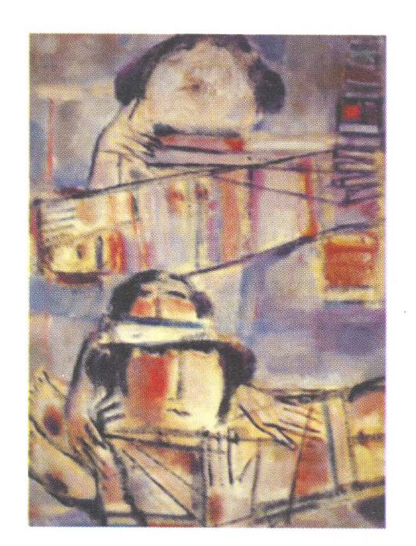
وهنا يبرز لدينا السؤال التالي:

هل اللغة العربية قادرة على تحديد كل اسم لون ودرجاته اللونية ومصطلحاته كباقي اللغات العالمية الأخرى ؟؟.

ربما بدا لذي النظرة المحدودة إلى أن اللغة العربية؛ لغة قاصرة أو فقيرة من حيث تحديد أسماء الألوان في هذا العصر؛ لذلك يقول، إننا بحاجة ماسة كي نستمد أسماء الألوان ودرجاتها اللونية ومصطلحاتها من لغات عالمية أخرى ... ولكن الحقيقة العلمية تقول لنا العكس تماما...

إن الإجابة عن مثل هذا السؤال؛ يحتاج بكل بساطة إلى البحث والتروي فيما تحتويه معاجم اللغة العربية من أسماء الألوان أو الأسماء التي روعي

* فنان تشكيلي.



فاتح مدرس



متعب أنزو

عبد الرحمن مهنا

عند وضعها إلى تحديد لون ما، أو وضعت من أجله...

وعند البحث والتقصي في المعاجم العربية عن الكلم العائدة للألوان وإلى الأصول اللغوية لها؛ وجدت أنه يمكننا أن نجد القدر الكافي من المسميات اللونية في معاجم اللغة العربي؛ لتلبية كل متطلبات العصر الحديث في تسميات الألوان ومشتقاتها، وخاصة الألوان الجديدة التي أفرزتها لنا التجارب العلمية الحديثة؛ أوالحضارة العصرية، وقد وجدت مدى قدرة اللغة العربية بأصولها العميقة وقواعدها الثابتة وروحها الحيّة ومطواعيتها في الاستجابة لدواعي كل عصر بمعارفه الجديدة، وهذا إن دل على شيء ما؛ فإنما يدل بوضوح على مكانة لغتنا العربية القوية في هذا المجال من بين اللغات العالمية الأخرى...

والحقيقة، أن اللغة العربية التي لها كل هذه القدرة الهائلة والمميزة في تحقيق كل متطلبات العلوم الجديدة بمختلف أصنافها، جعلتها من اللغات الحيّة في حضارات العالم القديم والحديث بحيث أكسبتها ديمومة؛ واستمرارية ناجحة ومتقدمة عن باقي اللغات الأخرى في رفد متطلبات كل ما هو جديد في العلوم والمدنية الحديثة... وفيما يلي أحاول أن أقدم جزءاً مما تحويه هذه اللغة العربية من أسماء الألوان:

الأدمة: اللون الفضي، أي بياض مع سواد.

البضّ: شدة البياض؛ يقال : أبيض بضّ، أي شديد البياض.

البهيم: أي اللون الذي لا يخالطه لون آخر ، أسود بهيم : أسود صافي.

الحُلكة: هي شدة لون اللون، اسود حالك: شديد السواد.

حانط: هي شدة اللون، أحمر حانط: أي شديد الحمرة. ومنه اللون الحنطي.

الحور: البياض، امرأة حوارية أي امرأة بيضاء. والعين الحور: شدة بياض العين مع شدة سوادها.

الخَضَب: الخضرة. اليخضور، أي اللون الذي يصنع منه الأخضر.

الدعج: السواد، امرأة دعجاء: امرأة شديدة السواد.

الدكنّة: لون يكون بين الحمرة والسواد، أي لون مغبرّ، أو أحمر رمادي.

الدهمة: شدة السواد، ليلة دهمة: أي ليلة شديدة السواد.

الزّهرة: بياض به حمرة، يقال أحمر زاهر: أحمر مائل للبياض، وهو لون زهري كاشف.

السمّرة: لون بين البياض والسواد، يقال: أسمر وسمراء.

الشّرَق: شدة الحمرة.

الشّقرة: بياض مع أصفر، يقال: أشقر وشقراء.

الشُّهبة: لون أبيض يغلب عليه صفاء اللون الأبيض، أشهب: أي أن اللون يغلب

عليه الأبيض، ويقال، شهباء: هو لون أبيض ناصع.

أطلس: لون أسود مغبرّ.

عاتكة، عتك: وهو اللون الأحمر الخالص.

الغرَّة: البياض، والأغرُّ: الأبيض في كل شيء.

الفحومة: السواد، تَفَحَّمَ الشيء: اسودَّ وأبدى اسوداده.

الفقعة: الفقوع؛ الفاقع: اللون الأصفر المبالغ بلونه، أي شدة لون الأصفر.

القُمرة: شدة البياض، ومنه اشتق اسم القمر.

النَّصاعة: شدة البياض، يقال نصع لونه أي اشتد بياضه، ويقال أحمر ناصع، أحمر قاني.

النضرة: اللون الحسن والمبهج، أي اللون الجيد الواضح، يقال أحمر ناضر وأخضر ناضر وأصفر ناضر: أي أنه يبالغ في لونه الحسن.

النُّعوج: أبيض خالص، ويقال ناعج، وناعجة.

الوُردة: حمرة تضرب إلى اللون الأصفر، ويقال برتقالي محمر، ويقال (ورد) وقد جعلوه اسم علم لجمال اللون فيه.

الوضح: وهو بياض الصبح، وهذا يعني أنه لون حسن.

الحُتمة: السواد، والأحتم: الأسود، والحاتم أي الغراب الأسود.

الحُلبة: وهو السواد الصرف، حَلبَ فهو أحلب وحلوب، ويقال أسود حُلبوب أي سواده واضح أو حالك.

الحُلكة: شدة السواد، ويقال أسود حالك: أي شديد السواد.

الدبُسة: حمرة مشربة سواداً، دبس فهو أدبس وهي دبساء، والدبس: لون قريب من البني، ومن هنا جاء تسمية نوع من الطعام يصنع من عصير العنب أو عصير التين ويفضل من عصير العنب حيث يغلى ليصفّى مائه ويصبح قوامه كالعسل بدون شمعه.

الدّجنة: السواد القبيح، هو أدجن وهي دجناء.

الرهرهة: حسن بياض البشرة، وترهره الجسم أي ابيض من النعمة وحَسُنَ بياضه.

القتمة: سواد شديد، يقال قاتم وأقتم وقتماء، ويقال: أحمر قاتم أي شديد الحمرة. حتى درجة اللون الأسود.

النفوض: وهو ذهاب بعض اللون، نفض الثوب أي ذهب جزءً من لونه وأصبح باهت اللون.

نلاحظ مما سبق، أن هذه التسميات قابلة للتصريف؛ ومنها نستطيع أن نشتق درجات اللون، وهناك أسماء للألوان الساذجة، أي غير قابلة للتصريف مثل اللون الأرجواني، وهناك ألوان تدل على لون محدد بإلحاقه بياء النسبة؛ مثل البنفسجية؛ أي لون يشبه لون زهرة البنفسج، وقالوا: بني اللون، أي لونه بني نسبة إلى اللون البني، ومثال قول العرب: أسود لوبي، أي شديد السواد نسبة إلى اللوبة التي لونها أسود...

ويقال، حمام ورسي، أي حمام لونه أصفر؛ نسبة إلى الورس؛ وهو نبات يتميز بلونه الأصفر، ويقال، ثوب نيلي، أي ثوب لونه أزرق قاتم؛ نسبة إلى نبات النيل الذي يتميز بلونه الأزرق الغامق، ويقال، أصفر تبني، وهو نسبة إلى لون التبن؛ أي لونه كالتبن، وقالوا برتقالي ،ورمادي، وسماوي، وهي غير خارجة عن مقاييس اللغة...

أسماء الألوان المركبة القابلة للتصريف:

لقد وجدتُ في المعاجم العربية أسماء ألوان ممزوجة؛ أي مركبة من ألوان مختلفة وهي قابلة للتصريف؛ ومن هذه الألوان أذكر:

البرص: هو بياض يظهر في البدن؛ وقد سمّوا العرب القمر بالأبرص. كما سمّوا الحيّة التي بها البرص؛ بالبرصاء.

البَقَع: وهو بياض يخالطه لون آخر، وهو أبقع ومبقّع، وثوب مُبقّع: أي ثوب فيه لون آخر غير لونه الأساسي.

الخُلسه: يكون فيه السواد أكثر من البياض، يقال أخلس الشعر فهو مخلس وخليس وخلساء؛ أي يوجد في شعرها شيء قليل من الشعر الأبيض.

الخال: الشامة في الجسد، وهي عبارة عن لون يخالف لون الجسد، ويقال، أخيل أي كثير الخيلان، وخيلاء.

الرُّقشة: هي عبارة عن نقط أو خطوط سوداء وبيضاء، يقال حيّة رقشاء؛ وثوب أرقش، ورقوش..

الرُّقطة: عبارة عن لون أسود يشوبه نقط بيض، أو قد يكون العكس؛ بياض يشوبه نقط سوداء، أرقط، وأرقاطّ، وهو أرقط وهي رقطاء، ويقال حيّة رقطاء..

الشُّمط: بياض الرأس يخالطه سواده، الشّميط: الذئب الذي لونه أسود



محمود مكي

وأبيض.

العُصمة: أن يكون الشيء أسودا أو أحمرا وأطرافه بيضاء، ويقال، هو أعصم، وهي عصماء.

الكَحَل: هو سواد يعلو جفون العين، ويقال كَحلاء؛ أي الشديدة في سواد العين، وهو الكحيل.

اللّمى: وهي السّمرة في الشفة، ويقال؛ لمِيَ، وهو ألمى وهي لمياء، وهنا تعبر عن شدة لون السمرة.

الوبَش: وهو الرَّقط من الجرب، وهو وبش؛ وهي وبشاء، أي لونها أرقط.

ونلاحظ هنا، أن في اللغة العربية أسماء ألوان يراعى فيها ألوان معاني اللون ذاته، أمثال :

النرجسية: وهو لون نسبة إلى زهر النرجس؛ وهو غير قابل للتصريف ...

الديجور: وهو لون شديد السواد ومغبر ...

الدّحمس: وهو الأسود من كل شيء.

الذريحي: وهو لون يبالغ به بلون الأحمر.

المُصمَت: هو لون لا يخالطه لون أخر أبداً، يقال: ثوب مصمت أي له لون واحد ومتجانس بلونه الخاص به.

الغيهب: هو لون شديد السواد.

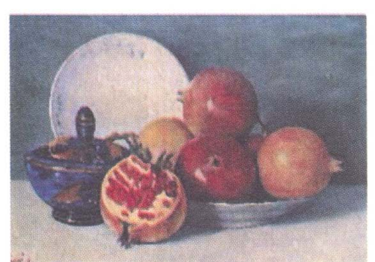
الكرك: وهو اللون الأحمر، وهو لون يستعمل في الثوب وفي الخوخ.

الماريّة: وهي البيضاء البراقة اللؤلؤية، ويقال، امرأة ماريّة أي لونها أبيض براق.

المحجَّل: أي فرس ابيضت ألوان قوائمه.

المشجّر: ما نقش عليه كهيئة لون الشجر.

المضرّج: وهو اللون الأحمر، وهو نسبة إلى نبات الاضريج الذي لونه أحمر واضح...



خير الدين أيوبي

الممصَّر: يطلق على الثياب التي فيها حمرة خفيفة، وهي مشتقة من المصر التي تعني الطين الأحمر، أي الآجر الأحمر.

المهراه: وهي اللون المائل إلى الأصفر، يقال عمامة مهراة أي عمامة لونها أصفر وقد كان سادات العرب يلبسون مثل هذه العمائم؛ وهي نسبة إلى مدينة هراه التي كانت تجلب منها.

كما تمكّن أجدادنا العرب أن يشتقوا المصدر والأفعال من أسماء الألوان على نحو: بيّضَ؛ وحمَّر؛ وسوَّد، أي جعل اللون لونه، ومن أمثالها:

البرقَشة: وهو النقش أو الرسم بألوان مختلفة، ويقال؛ تبرقش الرجل: تزين بألوان شتى...

الرَّقم: تخطيط الثوب بألوان محددة، مثل الترقيم..

الزَّبرقة: جعل الثوب أصفر، تصفير الثوب...

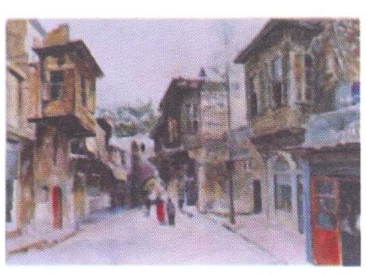
الزَّهلقة: تبييض الثوب...

التزويق: النقش والتزين، أي تلوين الثوب بألوان متناسقة ليكتسب الجمال.

النقش: وهو تلوين الشيء بلونين مختلفين عن بعضهما ولكنهما متناسقان ومنسجمان ليكتسب الشيء الجمال ...

الوشي: وهو عبارة عن الرقم والنقش معا، يعني التخطيط مع التلوين بألوان محددة.

نلاحظ مما تقدم، وهو اليسير والقليل جدا، ومما هو موجود في



غسان صباغ

معاجمنا اللغوية العربية الكثيرة التي لم يسع المجال هنا لذكرها، أن اللغة العربية تستطيع بغزارة مفرداتها، ومساعدة أصولها، وقواعدها المتعددة الثابتة تقديم كل ما نحتاج إليه من المصطلحات الجديدة العائدة للألوان، وهي قادرة على مواكبة الجديد، وبذلك لا نضطر، كما يدّعي بعضهم، إلى ترقيع لغتنا بكلمات غريبة عليها من لغات العالم الأخرى لنحقق حاجات العصر الحديثة ،،،

* * *

المراجع العربية الأساسية المعتمدة :

1- القرآن الكريم

2- مختار الصحاح – محمد بن أبي بكر الرازي، الناشر مكتبة لبنان – بيروت – 1995

3- لسان العرب – محمد بن مكرم بن منظور، الناشر دار الصياد – بيروت

4- معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضيع – عبد الله بن عبد العزيز البكري، الناشر عالم الكتب – بيروت – 1403

5- الألفاظ المختلفة في المعاني المؤتلفة – محمد بن عبد الملك الطائي، الناشر دار الجيل – بيروت – 1411 – تحقيق د.محمد حسن عواد

6- الألوان - د . المهندس يحي حمودة، الناشر دار مطابع الشعب – القاهرة – الطبعة الأولى

7- نعمة الألوان - مجلة نهج الإسلام – دمشق، العدد (51) – 1341

8- الفنون الجميلة في العصور الإسلامية – عمر رضا كحاله، الناشر المطبعة التعاونية - دمشق – 1972

9- تفسير بن كثير – إسماعيل بن عمر بن كثير، الناشر دار الفكر – بيروت – 1401

10- الجامع الأحكام القرآن (تفسير القرطبي) – محمد بن أحمد المعروف بالقرطبي، الناشر دار الشعب – القاهرة – 1405

11- جامع البيان في تفسير آي القرآن (تفسير الطبري) –محمد بن جرير المعروف بالطبري – الناشر دار الفكر – بيروت – 1405

الخطاط الإيراني جليل رسولي:

الطائر المغرد في فضاء الحرف!!..

■ معصوم محمد خلف*

يعد الخط العربي منذ بداياته إلى يومنا هذا رمزاً من رموز الحضارة الإسلامية، بل ووجهاً من أوجه الإسهام في الحضارة الإنسانية، وقد أكّد الخطاط المسلم تفوقه في هذا المجال، لدرجة جعلت كل دراسي الخط العربي يجمعون على أن الفنان المسلم جعل للكلمة وظيفة جمالية مرئية إلى جانب وظيفتها السمعية.

حظي الخط العربي في الإسلام بعناية خاصة، ولا غرو في ذلك فهو ترجمان القرآن الكريم ووسيلته التي حفظ بها على مر العصور، حيث حرص الفنان المسلم على مدى أربعة عشر قرناً على تجويد الخط العربي وتحسينه، ووضع أقصى ما يمكن أن يضعه الجهد البشري من القواعد والمعايير في سبيل تجويد هذا الفن وأحكامه لتكون بمنزلة قوانين ونظريات هندسية غاية في الدقة، لا يجوز الزيادة عليها أو النقصان منها، ويرجع إليها كل من أراد حذق الكتابة.

فالخط العربي يتمتع بإمكانات تشكيلية لا نهائية فحروفه مطاوعة للعقل، وليد الخطاط الحاذق إلى أبعد الحدود، لما يتميز به من المدّ والقصر والاتكاء والإرداف والإرسال والقطع والرجوع والجمع مما لا يتوفر في أي من الخطوط في اللغات الأخرى، ولذلك فهو ينتمي إلى العالمية بكل قوة ودراية وشمولية.

وهو فن يجمع الليونة والصلابة في تناغم مذهل وتتجلى فيه قوة القلم وجودة المداد المستمدة من النفحات الروحانية التي تهيمن على الخطاط المبدع في لحظة إبداع فلسفي لا تكرر نفسها.

فمن ساحة الفكر المخزون يقفز نص جذاب ـ أو حكمة مأثورة أو آية كريمة ـ يرافقه تخيل مبدئي لنوع الخط الذي ينبغي أن يكتب به، ومع أعمال الفكر وإجهاد القريحة تبدأ ملامح التكوين الخطي تظهر رويداً رويداً للروح ثم للعين ثم لليد التي تنفذ الإبداع الحقيقي.

وعبر هذه الرابطة الحميمية التي تجمع مثلث العقل والروح والعين ينشأ التوافق المنضبط في النسب المطلوبة بين الحروف والتناغم المألوف بين الحركات، والانطلاقة الوثابة لبعض الكلمات لتنصهر في علاقة واضحة بين نوع الخط ومعنى الكلام المخطوط في بناء لوحة قادرة على التعايش مع الوسط الفني زمناً طويلاً.

والخط الفارسي يعد أحد أشهر أنواع الخط العربي، وهو يشكل فناً من الفنون الجميلة والصنائع النفيسة التي تجذب كل متذوق للفن، وقد شهد في العقود الأخيرة نقلة نوعية تحققت بفضل الإبداع والتطور والتقنية الفنية، مما أوصله إلى المستوى العالمي وأعمال الخطاط جليل رسولي نموذج واحد من التجارب المعاصرة في عالم الخط الذي نشاهد فيه نماذج إبداعية في غاية الروعة والجمال.

والخطاط الفنان جليل رسولي الذي يذهب إلى الارتواء العام في الدخول إلى قوالب البنية التشكيلية للحرف الفارسي الذي يتسم بالعبقرية والوقار فيمزج الحروف في تراصف مذهل من خلال العشق المتبادل ما بين القصبة الناعمة والحبر المتأصل في قواعد تلك الأبجدية المختزنة بالعبقرية والإبداع

* خطاط سوري.

عبر جذورها الممتدة مع نشأة الإنسان. فيجعل من اللوحة نسيجاً متكاملاً تهفو نحو إيحاءات ومدلولات تنعتق معها النفس بكل طواعية ومحبة، كذلك يسعى إلى إعطاء بعض الحروف مدلولات في غاية البساطة والخفة مما يمكنه في خلق رؤى جديدة تضاف إلى مسيرة الخط العربي الرائدة.

استطاع جليل رسولي أن يوجد قالباً ومحتوى خاصاً به، وأن يعتمد على الألوان، ويمزجها مزجاً مع الخطوط وكان يعتمد أساساً على تراث الخط القديم الذي يمزجه بالألوان والأشكال المتجددة.

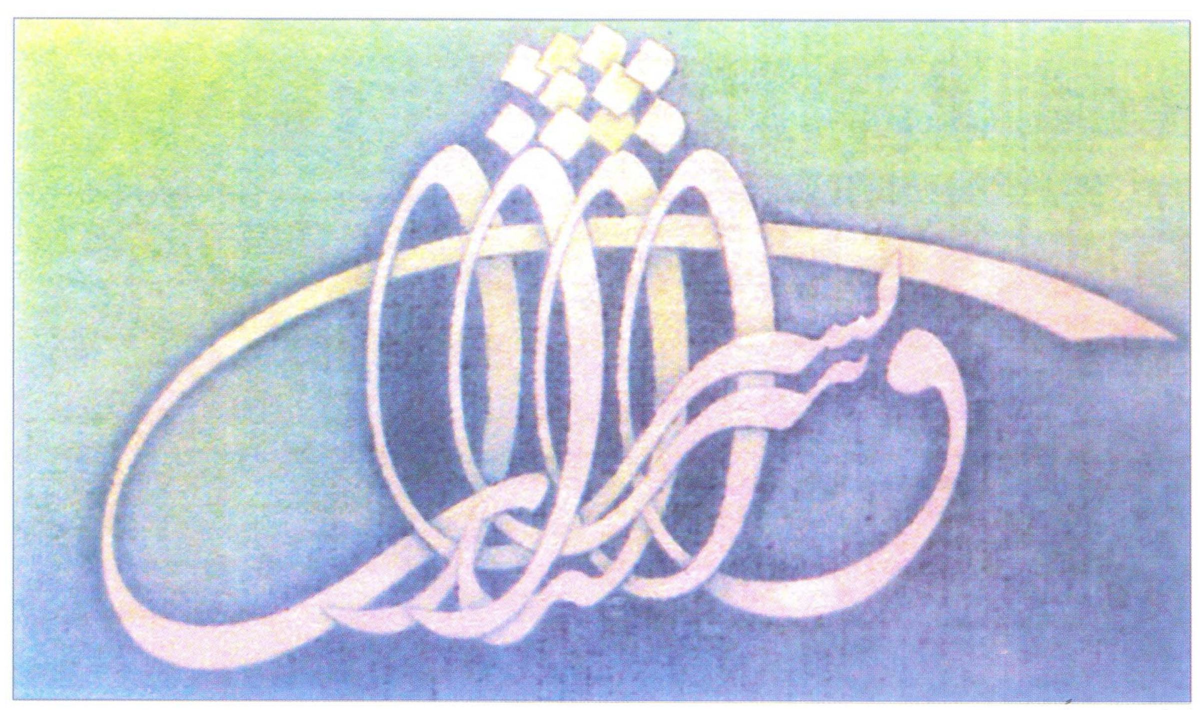
كما يقوم بعملية تبادلية ما بين الإحساس والإيمان، والخط والفن، وأعماله لا تؤثر في الإنسان العادي فحسب، وإنما تؤثر في أهل الخبرة والاختصاص والعارفين برموز الخط وقواعده التي تقبل التجديد بدون المساس بأصالته المعروفة.

فالروحانية والشاعرية ميزتان أساسيتان عند الخطاط جليل رسولي، فهو يعشق الخط ويتسامى معه إلى أقصى درجات الحب، فنجد الحروف لديه متعانقة متراقصة تبوح بعوالم شفافة في غاية الروعة والدقة والجمال.

كما يجعل من الحروف بنية تشكيلية إبداعية تتشابك وتتراصف عبر القابلية المرنة التي تتصف بها تلك الحروف



.وان يكاد الذين كفروا ليزلقونك بأبصارهم لما سمعوا الذكر ويقولون انه لمجنون



والناشرات نشراً



حروفية الفصول الأربعة

لتعطي لوحة تتشابك عناقاً وتآلفاً وتنعش النفس البشرية بذائقتها الحميمية ويطرب لها الخيال، لأنها تمثل خصوصية الشرق وجمالياته ولها ارتباط وثيق بمجموعة من الفنون الأخرى كحياكة السجاد والفن المعماري الإسلامي والتذهيب وغالباً ما كانت هذه الفنون تستوحى من بعضها البعض إلا أن الخط هو الشيء المشترك الذي لم يغب أبداً عن عموم هذه الفنون.

وبالإضافة إلى الشكل الذي تمتاز به لوحات جليل رسولي، فإن المضمون فيها أيضاً يمتاز بحسن الاختيار، فهو في الحقيقة فنان حكيم يدرك كيف يوظف الحروف في ساحة العمل الفني من الجمال النقي نحو العبقرية والحبكة الموزونة والخيال الخصب.

فهو بعد أن يتبرك باسم الجلالة ويبدأ بالحمد، ويتوج أعماله بـ: الله أكبر، نجده أيضاً يسوح في أشعار حافظ وسعدي والرومي وكبار الشعراء الذين لهم الدور الكبير في إيجاد الحس الديني والأخلاقي

في المجتمع الإيراني المسلم.

وعندما تقف على لوحة (سورة الحمد) يغمرك الخضوع والخشوع في عالم روحاني يشع من القرآن فعندما زار أحد الإيطاليين معرض رسولي في روما عام 1986م قال: «لا أفهم العربية جيداً، ولكنني أستطيع أن أقرأ الإسلام من خلال هذه اللوحات والحروف»، وما يلاحظه الإنسان في لوحات رسولي، هو الحركة ففي كل لوحة هناك شكل غير محسوس من الحركة المستمرة تدفعك إلى منعطفات جديدة، حاملة معها أحاسيس إيمانية، وعنصر الحركة يستمر أحياناً ليخرج من حالة التقليد إلى حالة الإبداع، إنها تجربة جديدة ورائدة للمزج بين روح الخط التراثي والفن التشكيلي مفعماً بالأحاسيس الجمالية للخطاط.

جليل رسولي

■ يعتبر الخطاط جليل رسولي من أبرز الخطاطين الإيرانيين وله أكثر من /1500/ لوحة خطية رائعة أنجزها خلال خمس وثلاثين عاماً من عمره الفني.

■ ولد في همدان (مدينة أبي علي بن سينا) عام /1947م/.

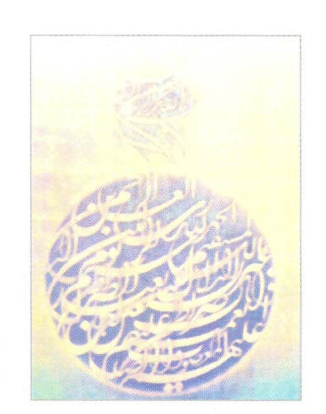
■ أنهى دراسته في همدان وطهران ثم ظهرت مواهبه الفنية في الخط مبكراً مما دعاه إلى التوجه كاملاً لإشباع هذه الموهبة وإتقانها واستمرت هذه المرحلة من عام /1961/ وحتى عام /1966/ حيث عمل في أشهر مراكز الخط العريقة.



تشكيلات حروفية

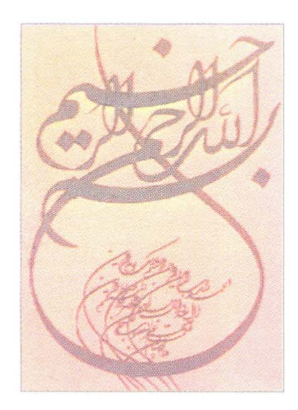
■ في عام 1968 تعرف على الأستاذ الشهير سيد حسن مير خاني وتتلمذ على يديه حتى عام /1972/ حيث أخذ عنه أسس الخط إلا أنه لم يقلده ولم يقلد غيره بل سلك منهجاً جديداً في الخط خلط فيه بين التراث والحداثة مما أضفى على لوحاته جمالاً رائعاً.

■ أقام أول معرض خاص في طهران عام /1973/ واستمر يقيم معارضه بشكل منفرد سنوياً في أكبر القاعات والمعارض بطهران، حتى أقام معرضه السابع عشر في متحف الفنون









المعاصرة عام /1990/.

■ في عام /1988/ منحه السيد حسن مير خاني لقب «الأستاذ» في الخط.

■ عرضت لوحاته في عدة معارض عالمية منها معرض الفنون الإسلامية في لندن عام /1976/ ومعرض الفن الإيراني في مدينة دوسلدروف بألمانيا.

■ أقام إلى الآن أربعة معارض فردية خارج الجمهورية الإسلامية الأول في الباكستان عام /1981/ والثاني في دمشق عام /1983/ والثالث في الفاتيكان في نفس العام والرابع في بيروت في أوائل تشرين الأول عام /1994/ والمعرض الأخير في دمشق.

■ بالإضافة إلى لوحات الخط الرائعة التي أنجزها فقد كتب الأستاذ محمد جليل رسولي عدة كتب منها «ملحمة الشاهنامة» للفردوسي، وكتاب نهج البلاغة للإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه بالفارسية، وديوان شعر لسماحة الإمام آية الله الخميني.

■ وفي عام /1992/ صدرت مجموعة منتخبة من لوحاته الرائعة ضمتها كتب مستقلة. وهو فنان بارع في خط «النستعليق» والخط المكسر «الشكسته».

* * *

مراجع البحث:

ـ كتالوج معرض الخطاط جليل رسولي في دمشق، صالة المتحف الوطني 31 /10/ 1994م.

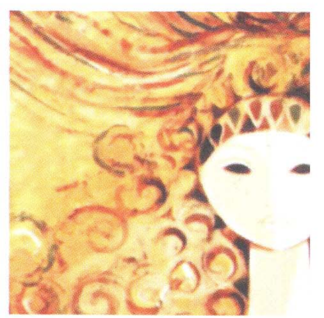
ـ مجلة الفيصل /العدد/ 288 جمادى الآخرة 1421هـ سبتمبر 2000م رقصة الحروف وسط أهازيج الألوان ـ صادق العبادي.

ـ مجلة الثقافة الإسلامية ـ دمشق، السفارة الإيرانية، الأعداد 25 ـ 28.

* * *





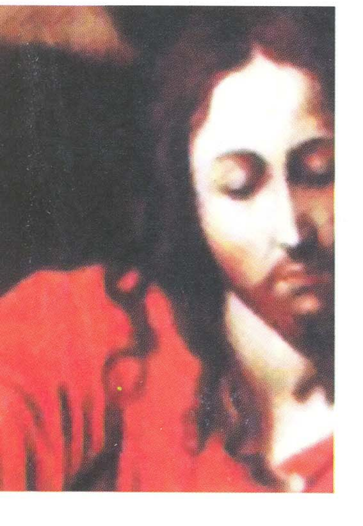


















■ إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري:

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/1/3 معرضاً مشتركاً للفنانين (نبيل بيرة وغادة حسين قولي) حمل عنوان «الفن المعاصر والجمال».

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/1/15 معرضاً للنحات «محمد بعجانو».

■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/1/15 معرضاً للفنان «جورج ماهر».

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/1/17 معرضاً للفنان أسعد فرزات.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/1/19 معرضاً تكريمياً للفنانة الشعبية التشكيلية «عائشة عجم» شارك فيه مجموعة من فناني تجمع (آفاق الفن) في حلب.

■ أقلعت في دمشق مساء 2006/1/26 صالة عرض جديدة للفن التشكيلي تحمل اسم «ماما سعاد» وذلك بمعرض جماعي شارك فيه سبعة فنانين هم: زهير حسيب، عتاب حريب، علي الكفري، ماريو موصلي، محمد غنوم، محمد وهيبي، نذير إسماعيل.

■ شهد خان أسعد باشا في دمشق مساء 2006/5/25 المعرض السنوي السادس والعشرون لنادي فن التصوير الضوئي السوري.

■ شهدت صالة «فاتح المدرس» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/1/25 معرضاً للفنان الراحل فاتح المدرس ضم مجموعة لوحات زوجته السيدة «شكران الإمام».

■ شهدت صالة «بيت جبري» بدمشق القديمة مساء 2006/1/27 معرضاً لخمسة فنانين هم: نزار صابور، باسم دحدوح، أدوار شهدا، زياد الحلبي، نسرين بخاري، حمل المعرض عنوان «اتجاهات».

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية في دمشق مساء 2006/1/29 معرضاً للفنان «عبد المحسن الخانجي».

■ شهدت صالة «البارح» للفنون التشكيلية في البحرين مساء 2006/1/29 معرضاً للفنان التشكيلي السوري



الفنان عبد اللطيف صمودي

«فادي يازجي» حمل عنوان «تحدي البساطة».

■ شهد مقر اتحاد الشباب الديمقراطي بمخيم جرمانا بدمشق مساء 2006/2/2 معرضاً لرسام الكاريكاتير «معتز علي» حمل عنوان «فلسطين في الذاكرة».

■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/2/5 معرضاً للفنان «علي السرميني».

■ شهدت صالة «دار المدى» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/2/6 معرضاً لثلاثة فنانين هم: أكرم الحلبي، زافين يوسف، وليد المصري.

■ شهدت العاصمة الإيطالية «روما»



الفنان فاتح المدرس



الفنان هرابر ديار بكريان

مساء 2006/2/6 معرضاً لرسام الكاريكاتير السوري «علي فرزات».

■ شهدت صالة مبنى رئاسة جامعة دمشق صباح 2006/2/7 معرضاً لطلبة قسم الاتصالات البصرية في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق حمل عنوان «سورية طيبة حرة» ضم نحو مائة ملصق.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) بدمشق مساء 2006/2/12 معرضاً لأربعة رسامين ساخرين هم: أحمد علي، غياث محمود، عمار حسن، حمل المعرض عنوان «أمواج سوداء».

■ أقامت مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية خلال شهر شباط 2006 معرضاً استعادياً كبيراً لأعمال الفنان التشكيلي السوري الراحل «عبد اللطيف



الفنان سعد يكن



الفنان محمود جلال العشا

الصمودي» في دولة الإمارات العربية المتحدة.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/2/9 معرضاً للفنان «محمود جلال العشا».

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/2/11 معرضاً للفنانة «شهير الظريف».

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/2/12 معرضاً للفنان «خليل عكاري».

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/2/15 معرضاً للفنان والشاعر حسين حمزة.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي في صافيتا مساء 2006/2/14 معرضاً حمل عنوان «سورية في القلب» شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين المعرض أقيم بالتعاون بين مركز أحمد خليل للفنون ومديرية الثقافة في طرطوس.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/2/19 معرضاً للفنان «إياد ططري» حمل عنوان «حالات إنسانية».

■ شهد المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2006/2/21 معرضاً لخريجي عام 2005 في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق شارك فيه الفنانون الشباب «شذا صفدي، أكرم الحلبي، محمد علي، زافين يوسف، محمود ديوب».

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/2/22 معرضاً للفنان «دلدار فلمز».

■ شهدت صالة المعارض في المتحف الوطني بدمشق مساء 2006/2/27 معرضاً للفنان الرائد «ميشيل كرشة 1900 ـ 1973» ضم مجموعة كبيرة من لوحاته العائدة لأكثر من مرحلة



الفنان حسن إدلبي



الفنان وليد قارصلي

تجربته الفنية.

■ شهد خان أسعد باشا في دمشق مساء 2006/2/26 معرضاً حمل عنوان «نحن . توغيدز» وذلك بالتعاون بين المجلس الثقافي البريطاني ومركز أدهم إسماعيل للفنون التشكيلية.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة ظهر يوم 2006/2/26 المعرض السنوي السادس عشر لأعمال طلبة معهد الفنون التطبيقية بدمشق.

■ شهدت أكاديمية بطرس بورغ بروسيا يوم 2006/2/28 معرضاً للفنان التشكيلي السوري «جورج ميرو».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي «أبو رمانة» بدمشق مساء 2006/2/26 معرضاً للفنانة القطرية الشعبية «عائشة عجم» بمناسبة بلوغها التسعين.

■ ضمن تظاهرة الأيام الثقافية الكندية في سورية، شهدت صالة «فاتح

المدرس» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/3/1 معرضاً مشتركاً للفنانة الكندية «بيرنس لطفي» والفنان السوري «سعد يكن».

- شهدت صالة بلاد الشام في حلب مساء 2006/3/2 معرضاً للفنان «ضياء الحموي».

- شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/3/4 معرضاً للفنان «كائد حيدر».

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2006/3/6 معرضاً حمل عنوان (ألوان الشمس من جبل الجص) ضم أربعاً وستين لوحة من القياسات المختلفة، منفذة بالخيطان الملونة بطريقة التطريز، من قبل نساء وفتيات سوريات من جبل الحص بالقرب من حلب، نظم المعرض بالتعاون بين السفارة الألمانية في دمشق ومركز (عناة) المختص بالتصميم والتسويق، والمعرض يعكس جوانب مشرقة من الفن الفلاحي السوري.

- شهدت صالة «بيت ماما سعاد» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/3/7 معرضاً للفنان وضاح السيد.

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/3/12 معرضاً للفنان «ممدوح عباس» حمل عنوان «مجسمات من ذاكرة التاريخ».

- شهدت صالة «فاتح المدرس» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/3/12 معرضاً للفنانة «وفاء ضيعة».

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) بدمشق مساء 2006/3/12 معرضاً للفنان غسان الشوا.

- شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/3/15 معرضاً للفنان «علي الكفري».

- شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/3/1 معرضاً للفنان التشكيلي اللبناني «هراير ديار بكريان».

- شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مطلع آذار 2006 معرضاً للفنان «محمد الوهيبي».

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) مساء 2006/3/5 معرضاً للفنان «حسان عبد العظيم» حمل عنوان «مساحة للتأمل».

- بدعوة من المعهد العالي للفنون الجميلة ونادي الفكاهة والضحك في تونس، وفي الفترة الممتدة من 15 آذار والأول من نيسان 2006، أقام الفنان التشكيلي السوري «حسن إدلبي» معرضاً كاريكاتيرياً في عدة مدن بتونس، إضافة إلى ورشة عمل ومحاضرة عرّفت بتجربته الفنية القائمة على رسم الوجوه بصيغة كاريكاتيرية باسمة ولافتة في مقاربتها للشخص المرسوم، وعمق تعبيرها.

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) مساء 2006/3/18 معرضاً للنحات «نادر بشارة» حمل عنوان «البحث عن الجمال».

- شهدت صالة «عالبال» في دمشق مساء 2006/3/19 معرضاً للفنان «نبيل السمان».

- شهدت قاعة العرش بقلعة حلب يوم 2006/3/19 معرضاً للفنان العراقي المقيم في الخارج «ضياء العزاوي».

- شهد متحف الشاعر أحمد شوقي بالقاهرة يوم 2006/3/19 معرضاً لعدد من الفنانين التشكيليين السوريين بدعوة من وزارة الثقافة المصرية وبالتعاون مع وزارة الثقافة السورية، شارك في المعرض الفنانون: نسرين بخاري، زياد الحلبي، أسامة دياب.

- شهدت صالة «تمر حنة» للفنون بدمشق مساء 2006/3/27 معرضاً كاريكاتيرياً للفنانين: عبد الهادي الشماع، فارس قره بيت، عبد الله بصمجي، حسن إدلبي، نضال خليل، فراس نعوف، علي حمرا.

- شهدت صالة الرواق العربي بفرع دمشق لنقابة الفنون الجميلة مساء 2006/3/27 المعرض السادس للفنانين الشباب.

- شهدت صالة «فاتح المدرس» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/4/1 معرضاً للفنان «متعب أنزو».



الفنان أحمد ابراهيم

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/4/2 معرضاً استعادياً للفنان «وليد قارصلي».

■ شهدت صالة «غرين آرت» بدبي بالإمارات العربية المتحدة مطلع نيسان 2006 معرضاً مشتركاً للفنان السوري ثائر هلال والنحات اللبناني نبيل بصبوص.

■ شهدت صالة «ماما سعاد» للفنون بدمشق مساء 2006/4/3 معرضاً للفنان «شفيق اشتي» حمل عنوان «انطباعات من اليمن».

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/4/3 معرضاً مشتركاً للفنانين: أسعد عرابي وفادي يازجي، حمل المعرض عنوان «لوحات ورقية» وقد قام الفنان أسعد عرابي أثناء حفل الافتتاح بتوقيع كتابه الجديد «مفهوم الحداثة في اللوحة العربية».

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) بدمشق مساء 2006/4/1 معرضاً للفنانة «ليلى طه».

■ شهدت صالة «إيبلا» للفنون بمدينة حلب مساء 2006/4/5 معرضاً للفنان «فؤاد متى».

■ شهدت قاعة القصباء بمدينة الشارقة بالإمارات العربية المتحدة مطلع نيسان 2006 معرضاً للفنان التشكيلي السوري المقيم في الشارقة «طلال معلا» حمل عنوان «الصمت».

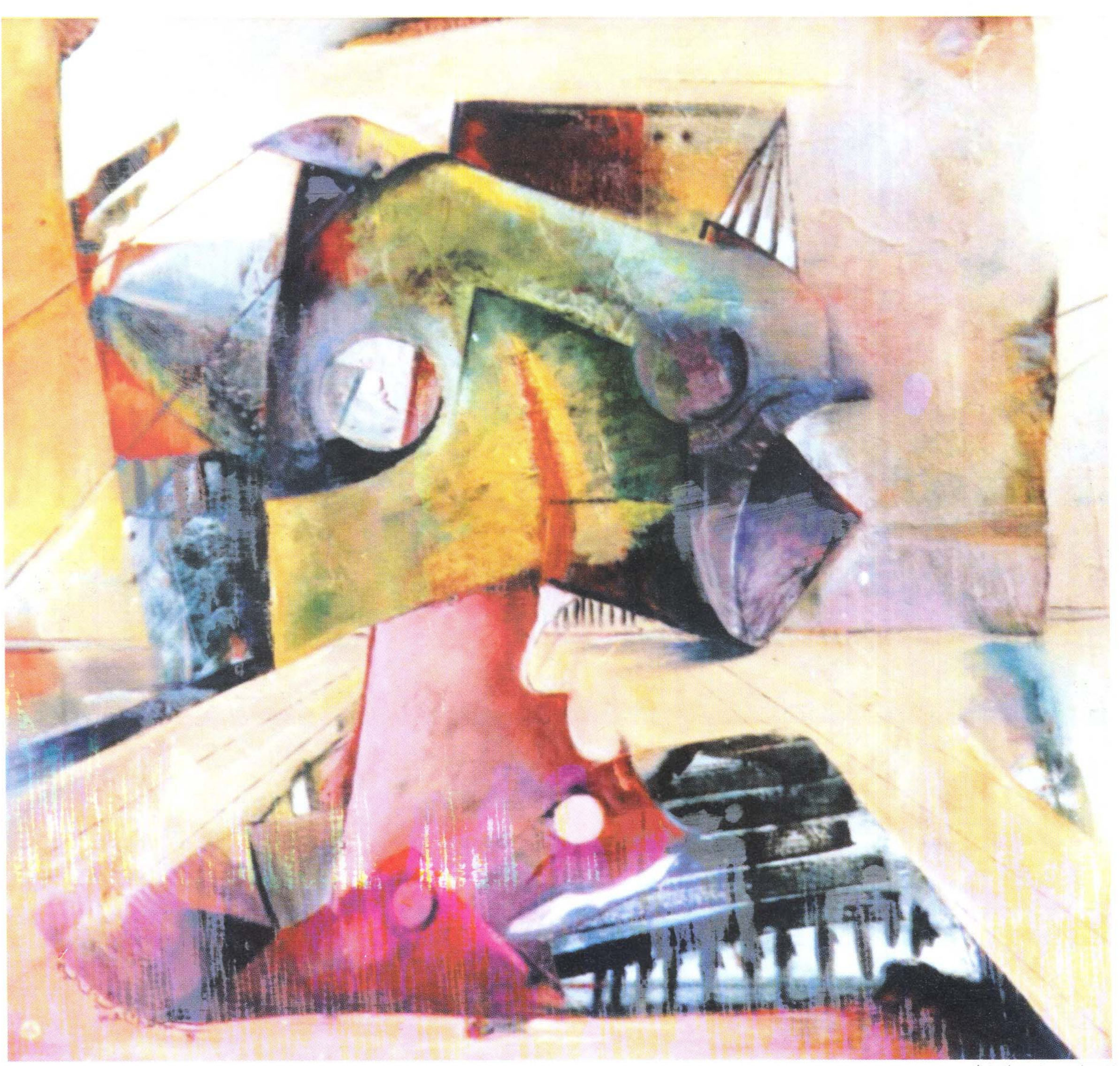
■ شهدت صالة تشرين للفنون بمدينة حلب مساء 2006/4/11 معرضاً ضوئياً حمل عنوان «حلب في عيون الفنانين الضوئيين».

■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/4/10 معرضاً جماعياً لثلاثين فناناً هم: أسعد فرزات، إسماعيل نصرة، آية خير، أحمد الشيخ، جورج ماهر، حيدر يازجي، خلود سباعي، زهير حسيب، ريما سلمون، رياض الشعار، رامي وقاف، سهير سباعي، سارة شما، عبد الكريم فرج، علي سرميني، عتاب حريب، علي حسين، عبد السلام عبد الله، عبد الكريم مجدل بيك، غادة دهني، غزوان علاف، فؤاد أبو عساف، كورو، لجينة الأصيل، محمد غنوم، مصطفى علي، نذير نصر الله، وليد الآغا، مجدي الحكمية، جميل قاشا.

■ وقد انتقل المعرض ليقام في صالة المركز الثقافي السوري بالعاصمة الفرنسية «باريس» مساء 2006/6/19.

■ شهدت كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق ظهر الثلاثاء 18/[illegible]/2006 معرضاً لأساتذة الكلية وذلك ضمن أسبوع ثقافي شمل فعاليات مختلفة.

■ شهدت صالة «أتاسي» للفنون التشكيلية



الفنان وليد الشامي



الفنان خزيمة علواني

بدمشق مساء 2006/4/18 معرضاً للفنان «عمران يونس».

■ شهدت صالة «ماما سعاد» للفنون بدمشق مساء 2006/4/18 معرضاً للفنان «عيسى قزح».

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/4/18 معرضاً للخزافة البحرينية فوزية خنجي.

■ رحل صباح 2006/4/18 في دمشق الفنان التشكيلي السوري المعروف «وليد قارصلي» عن عمر ناهز 62 عاماً.

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/4/20 معرضاً لجماعة 6 + 1 وهم: أنور رحبي، أحمد

الياس، جليدان الجاسم، نعيم شلش، علي الكفري، عبد المعطي أبو زيد، عبد الحي حطاب.

■ رحل في مدينة الرقة منتصف نيسان 2006 الفنان التشكيلي السوري «موسى الحمادة».

■ شهد خان أسعد باشا في دمشق مساء 2006/4/22 معرضاً للفنانين الزوجين: هيام سلمان وماهر علاء الدين حمل المعرض عنوان «عتيق . عتيق».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالهامة بريف دمشق مساء 2006/4/24 المعرض الثاني للفن التشكيلي شارك فيه الفنانون: أحمد إبراهيم، أحمد سليمان، إلهام صور، حسان عبد العظيم، حسان فهد، راتب مهرة، سعيد درويش، عمر النمر، عصام تاجا، علي عثمان، علي سليم الخالد، غسان الشوا، غدير العمر، محمود شاهين، محمد الوهيبي، غالية سليمان، محمد غناش، يوسف البوشي، هاني الخضر، غالية صالح، هيثم الكردي، حسنين دحيم، يوسف ناصر.

■ شهدت صالة «عالبال» بدمشق مساء 2006/4/29 معرضاً للفنان «سامر إسماعيل».

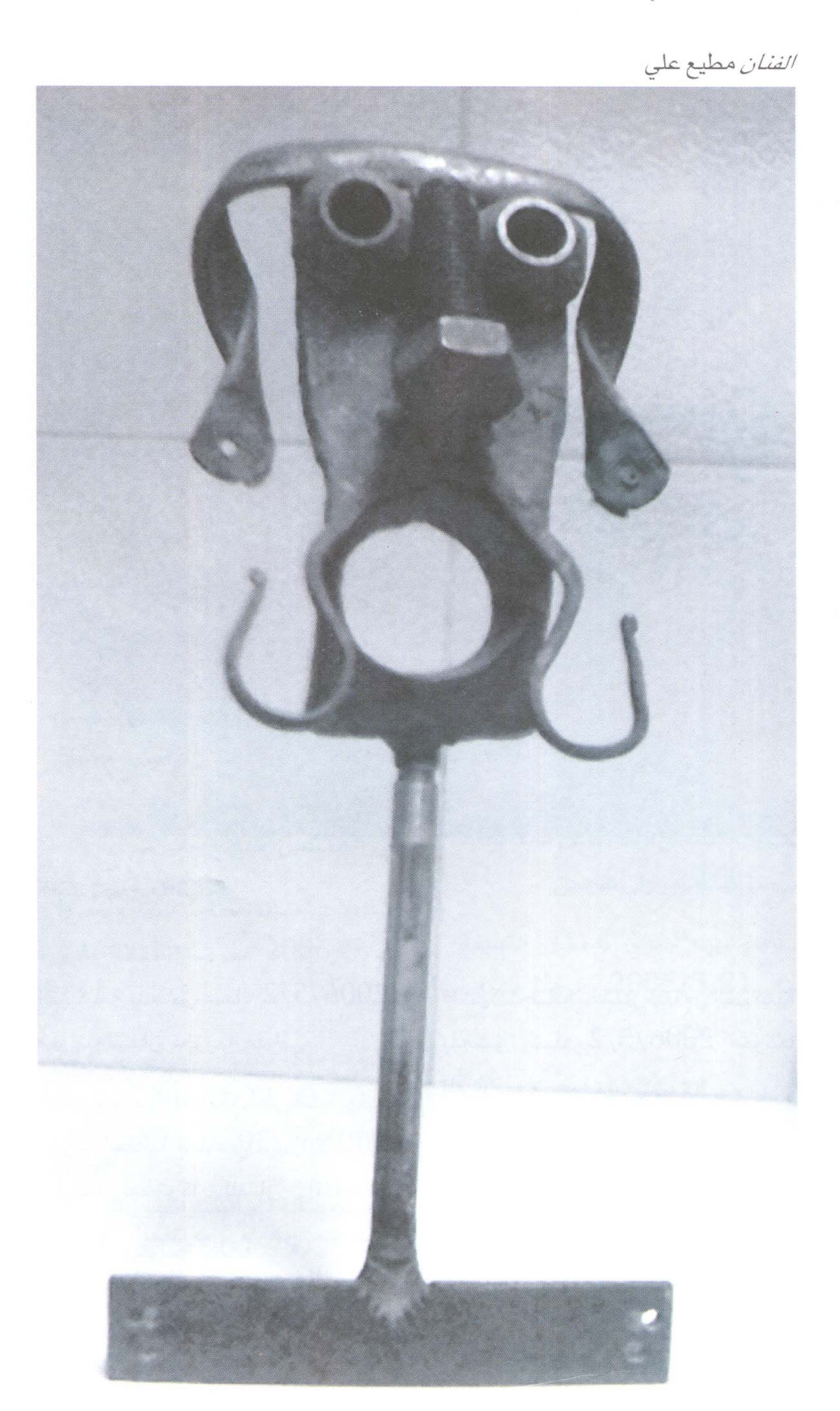
■ شهد بيت جبري بدمشق القديمة مساء 2006/4/29 معرضاً مشتركاً للفنانين: فادي عساف، بشرى مصطفى، وأحمد الحمود.

■ شهدت صالة «ماما سعاد» للفنون بدمشق مساء 2006/5/1 معرضاً للفنان «مروان جويان».

■ شهدت قاعة المعارض في رواق الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة مساء 2006/5/2 معرضاً للفنان التشكيلي السوري «وليد الشامي».

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون

الفنان مطيع علي





الفنان جورج ماهر

التشكيلية بدمشق مساء 2006/5/2 معرضاً للفنان «خزيمة علواني».

■ شهدت مدينة «ترينتا بولي» جنوب إيطاليا مساء 2006/4/30 معرضاً مشتركاً للفنان التشكيلي السوري المغترب «زاهي عيسى» والفنان الإسباني «خوسيه دالي» ابن الفنان العالمي الراحل «سلفادور دالي».

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/5/2 معرضاً للفنان مهند عرابي.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي «أبو رمانة» بدمشق مساء 2006/5/6 معرضاً للفنان «منذر شرابة» بعنوان «إنسان وجذور».

■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/5/9 معرضاً جماعياً رُصد ريعه للشعب العربي الفلسطيني شارك فيه الفنانون «علي الكفري، محمد الوهيبي، عتاب حريب، زكي سلام، هناء ديب، عبد المعطي أبو زيد، جزلة الحسيني، أسعد فرزات، علي حسين، غادة دهني، عماد صبري، عبد الكريم مجدل بيك، محمد عمران، رياض الشعار، أحمد الياس، فؤاد أبو عساف،

نذير نصر الله، سليمان العلي، خلود سباعي، محمود السعدي، جهاد سعود، رهاب بيطار».

■ شهدت صالة مديرية الثقافة الجديدة في مدينة حلب خلال الأسبوع الأول من أيار 2006 معرض ربيع حلب.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) بدمشق مساء 2006/5/14 معرضاً لمركز أدهم إسماعيل للفنون التشكيلية حمل عنوان «أزرق أصفر».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالزبداني بريف دمشق مساء 2006/5/15 معرضاً للفنانين: محمد غناش، حسين الدهيم، سهير بشارة، ليلى طه، عفيف الساير، سوسن رجب، أيمن الططري، حمل المعرض عنوان «لقاء الأحبة».

■ شهدت صالة «ماما سعاد» بدمشق مساء 2006/5/14 معرضاً مشتركاً للفنانين: مروج طنوس وغنى عزو.

■ شهدت صالة «السيد» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/5/15 المعرض الدوري «اللوحة الصغيرة» شارك فيه هذا العام الفنانون: رامي وقاف، إسماعيل نصرة، أحمد الشيخ، بديع جحجاح، جورج ميرو، رياض الشعار، صلاح وقاف، كورو، ماريو موصلي، محمد الوهيبي، ماسة أبو جيب، مي أبو جيب، هيثم كردي، إدريس أسن.

■ شهدت صالة الرواق العربي بدمشق خلال أيار 2006 العرض الجديد للفنانة «بثينة علي» الذي حمل عنوان «نحن».

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2006/5/15 معرضاً كاريكاتيرياً للفنان «أنور أبو ترابي».

■ شهدت دار الأسد للثقافة في مدينة الثورة خلال النصف الأول من أيار 2006 معرضاً للفنانة «شهناز يازجي» حمل عنوان «دعوة إلى الحياة».

■ شهدت صالة «فاتح المدرس» للفنون التشكيلية بدمشق خلال النصف الأول من أيار 2006 معرضاً للخزافة «أميلي فرح».

■ شهدت صالة مصطفى علي للفنون بدمشق مساء 2006/5/20 معرضاً للفنان عماد صبري أهداه للفنانين الراحلين: وليد قارصلي ومصطفى الحلاج.

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/5/22 معرضاً للفنان مروان شاهين.

■ شهد بيت جبري بدمشق القديمة مساء 2006/5/21 معرضاً للفنانة «كرستيا جليلاتي».

■ شهدت صالة «تمر حنة» بدمشق مساء 2006/5/22 معرضاً لمجموعة من طلبة كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق هم: أحمد علي، أسامة هابيل، أيهم حويجة، رباح القاري، ربا خويص، سمير الصفدي، شهيرة الصغير، علاء أبو شاهين، عهد النجم، فاروق محمد، كندة يوسف، مارلون برصوما، نضال خضور، يزن الهجري.

■ شهدت صالة «الخانجي» بحلب منتصف أيار 2006 معرضاً لتجمع توتول للفنون التشكيلية في الرقة شارك فيه الفنانون: موسى الحمادة، محمود غزال، موسى الحمد، حمل المعرض عنوان «تراث وحضارة».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/5/25 معرضاً جماعياً حمل عنوان «تحية إلى وليد قارصلي» شارك فيه الفنانون: نذير نبعة، محمود شاهين، خليل عكاري، فيروز هزي، صفوان داحول، أحمد إبراهيم، محمد الوهيبي، موفق قات، مروان كرجوسلي، مصطفى علي، عتاب حريب، إلكا إبراهيم، موفق مخول، عماد الدين صبري، أحمد الأحمد، غسان سباعي، ندى حمصي، عصام درويش، هالة الفيصل، محسن شركس، تميم صبري، حيدر يازجي، نذير إسماعيل، صلاح جميل.

■ شهدت صالة «ماما سعاد» مساء 2006/5/27 معرضاً للفنانة «نوار ناصر».

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/5/27 معرضاً للفنان «خليل يونس».

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة مساء 2006/5/28 معرض سورية الدولي الثاني للكاريكاتير.

■ شهدت صالة (بيت حاملة الألوان)

بدمشق مساء 2006/5/28 معرضاً للنحات «محمد عمران».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالدرباسية مساء 2006/5/30 معرضاً للفنان جورج ميرو.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/5/30 معرضاً للفنان «مطيع علي».

■ شهدت صالة «نصير شورى» للفنون التشكيلية في دمشق مساء 2006/6/6 معرضاً للفنان الطبيب «هيثم كردي».

■ شهدت صالة قصر المؤتمرات جنوب فرنسا مطلع حزيران 2006 معرضاً للفنان التشكيلي السوري «محمد هدلا».

■ أقلعت في دمشق صالة عرض جديدة تحمل اسم «صالة فري هاند للفنون التشكيلية» وذلك بمعرض جماعي حمل اسم «شبابيك» شارك فيه مجموعة كبيرة من الفنانين.

■ شهدت صالة تشرين للفنون الجميلة بحلب مساء 2006/6/7 معرضاً جماعياً حمل عنوان «تحية لحلب القديمة».

■ شهد قصر العظم بدمشق مساء 2006/6/10 معرضاً حمل عنوان «فنانون في المدينة/صور عائلية» أعدته المفوضية الأوروبية في سورية بالتعاون مع إيكوم، شارك في المعرض 8 مصورين ضوئيين من سورية ومصر وفرنسا وإسبانيا.

■ تحت عنوان «جمال الحب» انطلق صباح 2006/6/16 في بلدة مشتى الحلو ملتقى للنحت شارك فيه النحاتون: أكثم عبد الحميد، محمد بعجانو، عماد كسحوت، إياد بلال، علاء محمد، نزار بلال، كنانة الكود، نور الزيلع، هادي عبيد، همام السيد.

■ رحلت منتصف حزيران 2006 الفنانة التشكيلية الفطرية «عائشة عجم» عن عمر ناهز تسعين عاماً إثر مرض أقعدها عدة أشهر.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) مساء 2006/6/25 معرضاً للفنانة «مي سلمان» حمل عنوان (موسيقى لونيّة).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي السوري في العاصمة الإسبانية «مدريد» معرضاً للفنان (عمار الشوا) وذلك ما بين 4 ـ 2006/7/14.

■ شهد المركز الثقافي العربي في مدينة السلمية مساء 2006/6/27 معرضاً للفنان «أحمد سيف».

■ شهدت صالة «ألفا» للفنون التشكيلية في مدينة السويداء مساء 2006/6/29 معرضاً مشتركاً للفنانين: جمال العباس وعادل أبو الفضل.

■ شهدت حديقة تشرين بدمشق مساء 2006/7/3 معرضاً للفنان «عيسى يعقوب» حمل عنوان «من أجلك يا قدس».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) مساء 2006/7/9 معرضاً لمجموعة من الفنانين التشكيليين السوريين والسعوديين هم: صديق واصل، هند العبيدات، نذير الياور، عبود سلمان، حمل المعرض اسم «خبايا الصهيل».

■ شهدت صالة «الخانجي» بحلب مساء 2006/7/16 معرضاً حمل عنوان «رؤى تشكيلية عربية».

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) بدمشق مساء 2006/6/18 معرضاً للفنان الضوئي «محمد عصام الحجار» حمل عنوان «سورية ..بصمات ضوئية».

■ شهد قصر «العبدلية» في تونس ضمن مهرجان قرطاج الدولي بدورته 42 معرضاً لفنان الكاريكاتير السوري «حسن إدلبي» وذلك مطلع تموز 2006.

■ شهدت صالة تشرين للفنون الجميلة في حلب مساء 2006/7/25 معرضاً للفنان عبد الكريم فرج ضمن إطار احتفالات حلب عاصمة للثقافة الإسلامية.

■ شهد مكتب عنبر بدمشق مساء 2006/7/23 معرضاً للفنانة «غنى عزو».

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي أبو رمانة مساء 2006/7/30 معرضاً للفنانة الضوئية «نور جلنبو» حمل عنوان «نور الشام».

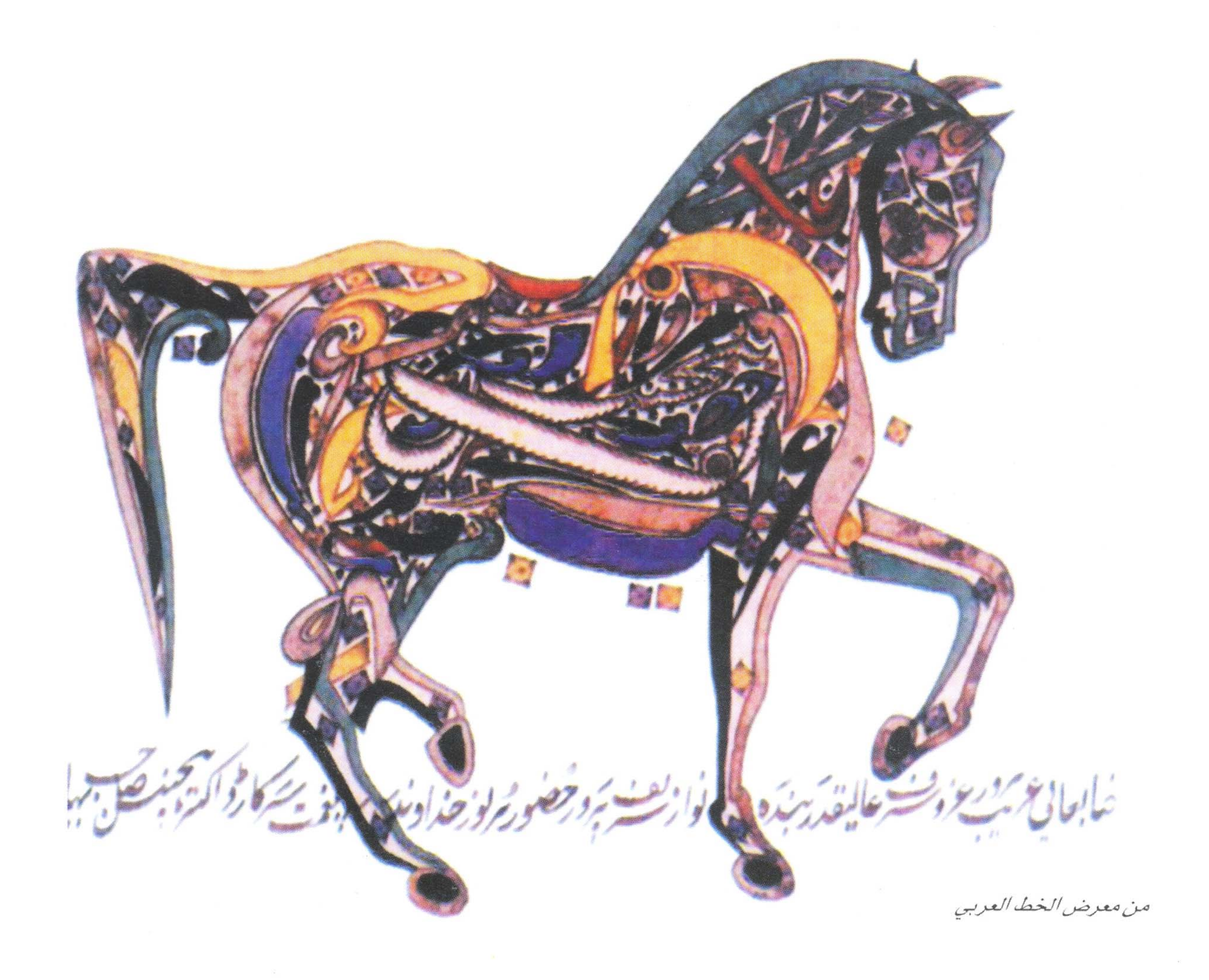
التشكيل العربي:

■ شارك تسعة نحاتين عرب وأجانب في «سمبوزيوم» أسوان الدولي الحادي عشر لفن النحت بمدينة أسوان، بينهم النحات السوري «ماهر بارودي» والمغربية «إكرام قباج» والمصريان «هشام عبد الله» و«محمد رضوان» والتركي «كمال طوفان» والبولونية «بياتا كزابسكا» والمجري «راث جبر أتيلا» والفرنسي «فرانسوا فاي» والبرازيلي «ألم دوترا».

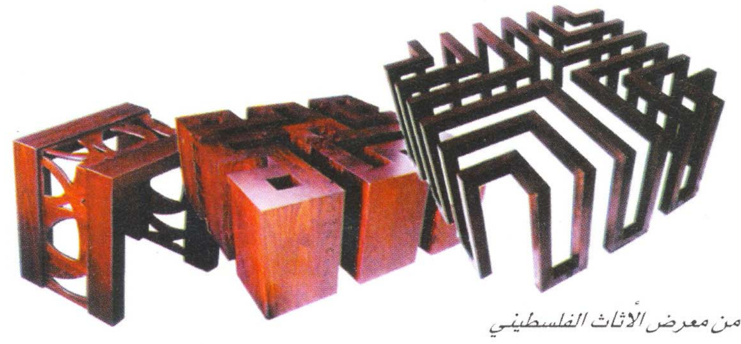
افتتح «السمبوزيوم» يوم 1/18 واستمر حتى 2006/3/15 بدأ هذا السمبوزيوم رحلته العام 1996 وعلى مدى الأعوام الماضية أنجز المشاركون فيه تماثيل تم توزيعها على حدائق وميادين بعض المدن المصرية.

«تشرين» الدمشقية. كانون الثاني 2006

■ أعلن رئيس البعثة البولونية للتنقيب عن الآثار في مصر «كرزي سيزونوف سياتوفيتش» أن البعثة عثرت على تمثالين من الخشب يحتمل أن يكونا من



من معرض الخط العربي



من معرض الأثاث الفلسطيني

عصر نقادة الثالثة أو الأسرة الفرعونية صفر وهما من أقدم التماثيل المعروفة من هذا النوع، وقال «سياتوفيش» أن البعثة عثرت على هذين التمثالين في موقع تل الفرخة في محافظة الدقهلية (120 كلم شمال القاهرة) وعلى أجزاء من الورق المذهب لفَّ بهما التمثالان الخشبيان، إلا أن ذلك لم يحل دون تلف أجزاء منهما، خصوصاً أن تاريخهما يعود إلى 3500 قبل الميلاد، والتمثالان لرجلين عاريين يبلغ ارتفاع أكبرهما من 70 إلى 80 سنتمتراً، ويبلغ ارتفاع الثاني 35 إلى 40 سنتمتراً، وقد طُعّمت عيون التمثالين بحجر اللازورد، وعثر عليهما في الطبقة ب لعصر نقادة الثالثة ضمن طبقات التل الذي بدأت البعثة العمل به منذ عام 1998.

«الثورة» الدمشقية - آذار 2006

■ شهدت صالة «عشتار» للفنون التشكيلية بدمشق مساء 2006/3/25 معرضاً للفنان الأردني «فادي داوود» ضم 30 لوحة تمثل في مجملها موسيقيين وموسيقيات ومغنين في مشاهد تعبيرية لها نكهة خاصة يغلب عليها القدرة على تمثيل الاستمتاع الموسيقى وقوة الحياة في الموسيقى والغناء استمر المعرض لغاية 2 نيسان 2006.

«تشرين» الدمشقية - آذار 2006

■ استضافت مدينة «دبي» لدولة الإمارات العربية المتحدة ما بين 5 و8 نيسان 2006 المؤتمر الأول للخط والحرف الطباعي العربي في الشرق الأوسط، تناول المؤتمر تاريخ الخط العربي وطباعته، وتصميم الخطوط الطباعية العربية وتقاناتها والتصميم التخطيطي في الشرق الأوسط، تضمن المؤتمر ورشات عمل ولقاءات هدفت إلى إظهار جماليات الخط العربي، ورقي حضارته، والمحاولات الجارية لتطويره، من خلال إدراك عاملين أساسيين هما: التطور التقاني المتراكم في الأعوام الأخيرة والتراث الفني الهائل الذي يخصّ هذا الخط.

«دنيا الاتحاد» الظبيانّية - نيسان 2006

■ «جذور بلادي» تحت هذا الاسم أنجز الفنانون التشكيليون في جامعة الأقصى بقطاع غزة، أطول جدارية نحت تتحدث عن الحقبة التاريخية التي مرت بها فلسطين وما شهدته من أحداث صراع وسلام على مدى قرون مضت وحتى اليوم.

يبلغ طول الجدارية التي تمتد على أحد أسوار الجامعة 70 متراً وبارتفاع 3 أمتار مُقسّمة إلى أجزاء متسلسلة ومتكاملة يصوّر كل منها جزءاً من تاريخ الفلسطينيين على أرض فلسطين، وهي منفذة من الإسمنت المسلح، وقد شارك في إنجازها 12 فناناً وفنانة.

«تشرين» الدمشقيّة - نيسان 2006

■ تأكيداً لمقولة «الفن في خدمة الإنسانية» باشر مركز العناية الخاصة الذي ساهم في تعليم وتحسين ظروف الأطفال المعاقين حركياً وذهنياً بإطلاق برنامج «القلب الرحيم» في مدينة «أبو ظبي» بدولة الإمارات العربية المتحدة الذي يعتمد على الخدمات التطوعية والدعم المالي، أولى نشاطات «القلب الرحيم» معرض تشكيلي أقيم في أيار 2006 بفندق (كروان بلازا) رافقه مزاد على اللوحات المعروضة للفنانين: محمد الأستاذ، جون سميث، فورميولا، غوتي ناقبال، وقد ذهب ريع هذه اللوحات إلى صندوق المركز. (القلب الرحيم) يحتضن نحو 70 طفلاً من الإمارات ومصر وسورية وفلسطين والعراق والجزائر والصومال والهند وباكستان وسريلانكا والفلبين.

«دنيا الاتحاد» الظبيانية - أيار 2006

■ شهد المركز الفني الثقافي في دبي مساء الأحد 2006/5/7 معرضاً للأثاث والمفروشات الفلسطينية الفنية

للفنانين: رشيد عبد الحميد وريولا حنون استمر المعرض لمدة أسبوع وخصص ريعه لدعم جمعيات النفع العام في فلسطين التي تتعرض لقهر الاحتلال وظلم الحصار، تجلى في الأثاث المعروض الفن والجمال وبراعة الصنع وحرفيته الفنية العالية.

«دنيا الاتحاد» الظبيانية - أيار 2006

■ شهدت «الشارقة» بدولة الإمارات العربية المتحدة معرضاً لفن الخط العربي، وذلك ضمن الملتقى الخاص المكرس لهذا الفن شارك في المعرض كوكبة من خيرة الخطاطين في العالمين العربي والإسلامي وضم 70 عملاً فنياً عائداً لـ150 فناناً وقد استمر حتى 2006/6/11.

جريدة «الاتحاد» الظبيانية - أيار 2006

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء الثلاثاء 2006/6/20 معرضاً للفنانة السعودية «مريم محمد الجمعة» ضم 29 لوحة منفذة بأسلوب إعلاني تناولت فيها موضوعاً رئيساً هو «وجه المرأة».

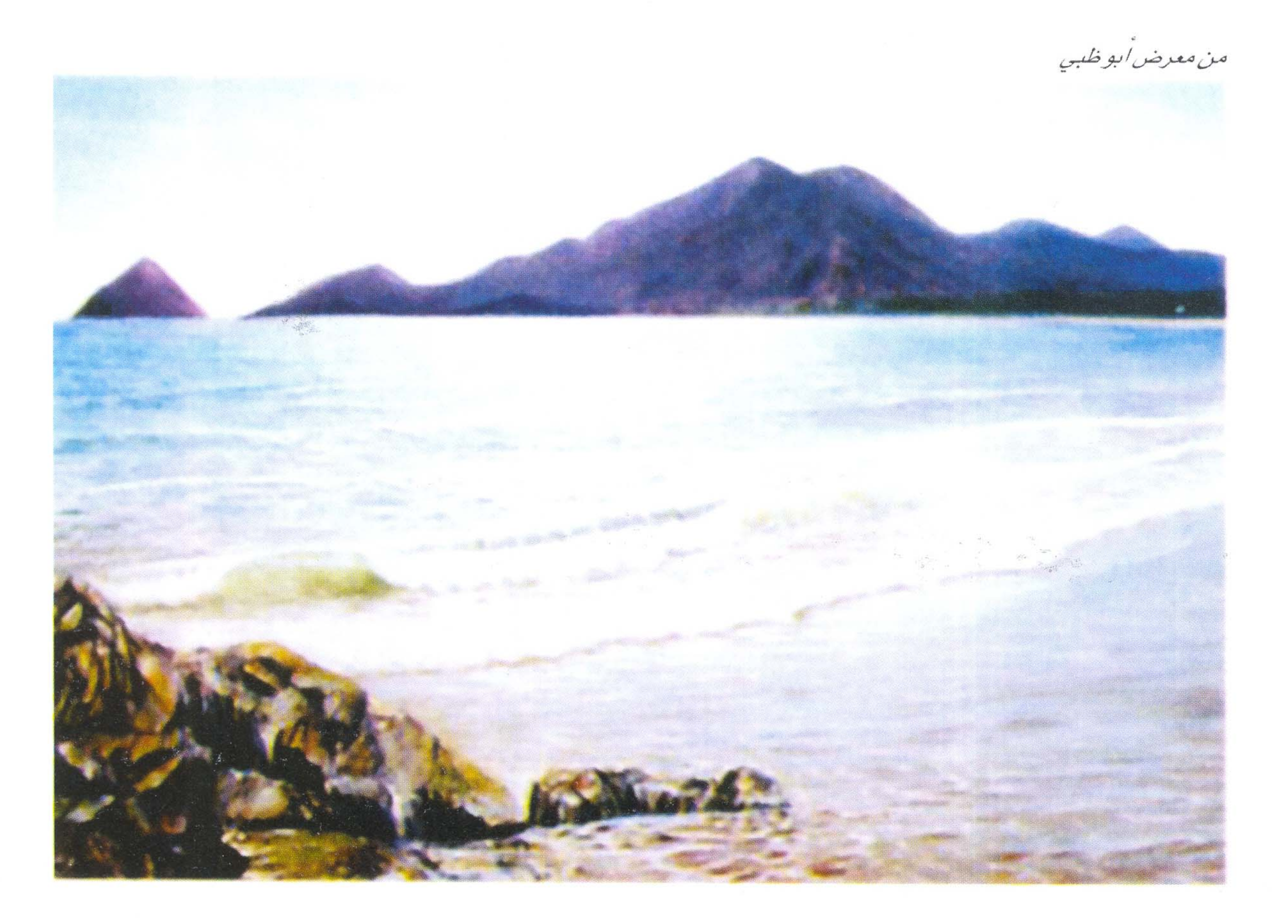
■ عن عمر ناهز 76 عاماً، رحل في مدينة «برلين» بألمانيا الفنان التشكيلي الفلسطيني الرائد «إسماعيل شموط» وذلك في الرابع من تموز 2006 (في العدد موضوع شامل حول هذا الفنان الذي وهب حياته وفنه لقضية شعبه).

■ شهدت صالة «دبيوت آرت سبيس» في مدينة «أوكلاند» النيوزيلندية المعرض الشخصي العاشر للفنان التشكيلي العراقي «محمد فهمي» وذلك منتصف شهر تموز 2006 تحت عنوان «دخول خروج في المتحرك» ضم 18 عملاً هو امتداد لمشروعه «السكون المتحرك في التشكيل».

مجلة «دبي الثقافية» تموز 2006

■ تأسست في المملكة العربية السعودية خلال شهر آب 2006 «الجمعية السعودية للفنون التشكيلية» وفق الأنظمة

من معرض أبوظبي



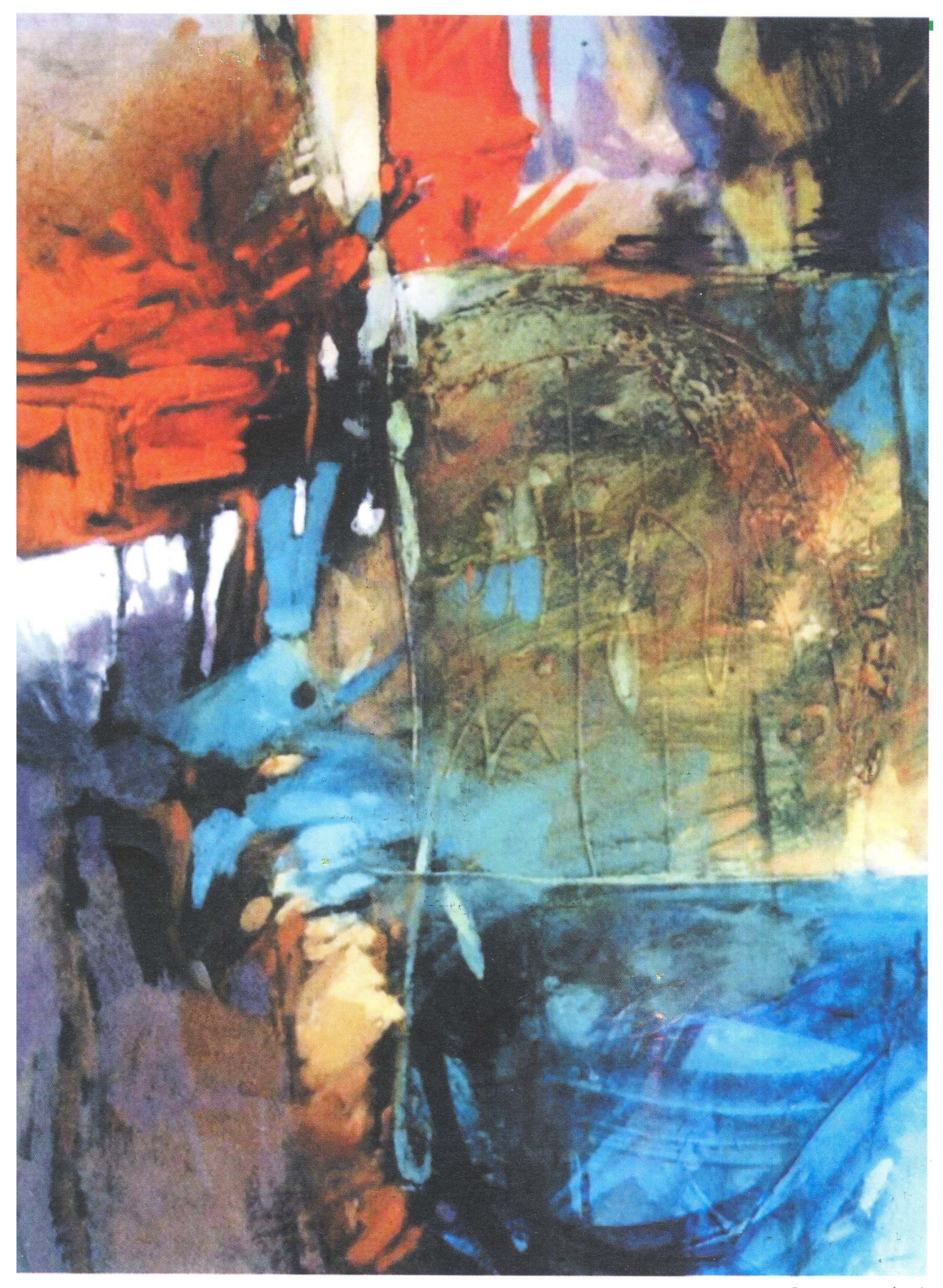




الفنانة مريم محمد الجمعة

والقوانين المعتمدة للجمعيات بوزارة الثقافة والإعلام، وقد حدد يوم التاسع من آب 2006 موعداً أخيراً لتلقي طلبات المشاركة في عضوية الجمعية التي اشترطت بالمتقدم حصوله على مؤهل علمي تخصصي معترف به (دبلوم أو بكالوريوس) في المجالات الفنية، وممارسته للنشاط الفني من خلال إقامته لمعرض شخصي واحد، أو المشاركة في ثلاثة معارض جماعية على الأقل.

مجلة «الفيصل» اب 2006



الفنان محمد جمعة

التشكيل العالمي:

سُرق تمثال ضخم من البرونز من أعمال «هنري مور» تبلغ قيمته ثلاثة ملايين جنيه إسترليني: أي ما يعادل 5.30 ملايين دولار وذكرت الشرطة أن التمثال الذي يبلغ طوله 3.5 أمتار وهو لشخص متكئ سرقه من مؤسسة هنري مور في (هرتفورد شير) بشمال لندن ثلاثة رجال وأخذوه في سيارة.

وتخشى الشرطة من تدمير التمثال إلى أجزاء ليسهل نقله وبيعه مشيرة إلى أن هناك احتمالات بأن تكون السرقة إما منظمة لمنفعة أشخاص في عالم الفن، أو نفعية من أجل قيمة البرونز وأوضحت أنها تعمل بالتعاون مع مؤسسة هنري مور لضمان أن يعود التمثال، مشيرة إلى أن المؤسسة عرضت مكافأة مالية سخية لمن يبلغها عن مكان التمثال، عُرف النحات مور الذي توفي عام 1986 بأعماله التجريدية الكبيرة الحجم، وقد صنع التمثال في عامي 1969 و1970 واقتنته المؤسسة عام 1987.

مجلة «الفيصل» السعودية ـ العدد 354 كانون الثاني 2006

■ أصدرت دار النشر الفرنسية «غاليمار» كتاباً يضم مراسلات اثنين من أشهر فناني القرن العشرين هما «بابلوبيكاسو» و«سلفادور دالي».

وضم الكتاب مجموعة الرسائل المتبادلة، وبطاقات الأعياد بين بيكاسو ودالي في الفترة من عام 1927 حتى عام 1970، وهي نحو 254 رسالة تبادلا خلالها حول الأحداث السياسية، التي شهدتها إسبانيا إلى جانب العلاقات العاطفية لكل منهما، ويضم الكتاب القصائد التي كتبها بيكاسو بالإسبانية والفرنسية، بعد تاريخه الفني الطويل في رسم اللوحات.

الرسام الإسباني بابلوبيكاسو من مواليد عام 1881 وتوفي عام 1973 وهو من أكثر فناني القرن الماضي إنتاجاً وإبداعاً، أما سلفادور دالي فهو من مواليد عام 1904 وتوفي عام 1989، وهو أوسع فناني المذهب السريالي في الفن صيتاً.

مجلة «الفيصل» السعودية ـ العدد 354 كانون الثاني 2006

■ عثر مؤخراً في مكسيكو على صناديق من الكارتون تحتوي على أمتعة تخصّ الفنانة التشكيلية المكسيكية الراحلة «فريدا كالو بانت» التي تعد من أكبر فناني القرن العشرين، وقد وجدت هذه الصناديق التي يرجح أنها تحتوي على ألبسة وصور ضوئية ومجوهرات في المنزل الذي كانت تقيم فيه مع زوجها الفنان التشكيلي «دييغو ريفيرا» رسام الجداريات الكبيرة التي تصف الثورة المكسيكية في العشرينيات من القرن الماضي، وقد أعلن العثور على هذه المحتويات بعد الفراغ من ترميمها.

ولدت فريدا كالوبانت عام 1907 وتعلمت الرسم بنفسها عندما فرضت عليها ظروف المرض أن تبقى في السرير مدة طويلة من جراء حادث السيارة الذي أصيبت به عام 1925، والذي لم تشفَ منه تماماً حتى وفاتها عام 1945 وبلغت لوحات فريدا كالوبانت نحو 140 لوحة ذات ألوان جريئة فاقعة، ومن المقرر أن يقام لها في وقت لاحق أكبر معرض في العاصمة البريطانية لندن بواسطة «التات غاليري» يضم سبعين عملاً، من بينها عملان أعارتهما المطربة المشهورة مادونا خصيصاً لهذه المناسبة، وكانت الممثلة المكسيكية اللبنانية الأصل «سلمى الحائك» قد جسدت حياة هذه الفنانة في فيلم سينمائي أخرج في هوليود.

مجلة «الفيصل» السعودية ـ العدد 346

■ من المقرر أن تعرض للبيع بالمزاد العلني في وقت لاحق لوحة حديثة لمايكل أنجلو، واللوحة المعروضة هي واحدة من بين عدد من اللوحات بقيت عقب محاولته تدمير جميع لوحاته، ومن المتوقع أن تحقق هذه اللوحة التي يبلغ عمرها 450 عاماً نحو أربعة ملايين دولار، وكانت اللوحة التي أكملها الرسام الإيطالي في عام 1550 قد بيعت من

قبل جامع مقتنيات متخصص اشترى اللوحة المرسومة بالألوان الحوارية الغامقة في عام 1976 في مزاد علني بمبلغ 218214 دولاراً، وهو مبلغ كان يمثل آنذاك رقماً قياسياً جديداً بالنسبة إلى الأعمال الفنية التي تنتمي إلى تقنية الرسومات الأصلية القديمة ووصفتها صالة كريستي التي ستقوم ببيع اللوحة بأنها واحدة من رسومات قليلة للأعمال الأخيرة لمايكل أنجلو الذي توفي عام 1564، ولم تحدد الصالة مالك اللوحة، إلا أن صحيفة نيويورك تايمز ذكرت أن هذه اللوحة هي ملك (آلان لوالتر جرنيشايم) وهو تاجر ومتخصص في جمع القطع الفنية، وكان الرقم القياسي السابق الذي حققته إحدى اللوحات التي تنتمي إلى تقنية الرسومات الأصلية القديمة من أعمال مايكل أنجلو هو 2.12 ملايين دولار في صالات كريستي للمزادات بلندن في الرابع من تموز عام 2000.

مجلة «الفيصل» السعودية ـ العدد 352

■ نجح مسلحون ملثمون في سرقة أربع لوحات من متحف مدينة (نوفي ساد) شمال صربيا تصل قيمتها إلى ملايين اليورو، واحدة منها لرامبرانت وأخرى لرونبز.

جريدة «الاتحاد» الظبيانية ـ كانون الثاني 2006

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق ما بين 1/29 و2006/2/5 معرضاً للفنان الإسباني «أنتونيو ألكاثار» ضم مجموعة من الرسوم.



لوحة رامبرانت المسروقة

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإسباني (معهد سربانتس) بدمشق ما بين 15 و2006/1/30 معرضاً للفنانة الإسبانية من أصل روسي



دمى يابانية

مارينا ايفنشفكو والنحات العراقي حيدر وادي.

■ شهدت العاصمة الإيطالية روما خلال شهر شباط الماضي معرضاً للفنان الكولومبي فيرناندو بوتيروتم ضم 170 عملاً من الرسم والنحت تحدث معظمها عن موضوع الرعب في سجون أبي غريب في العراق.

جريدة «الثورة» السورية ـ شباط 2006

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق ما بين 12 و2006/2/22 معرضاً للفنانة الإسبانية كارمن كالبوضم 61 لوحة مستوحاة من قصائد الشاعر البالنثي الكبير «فرانشيسكو برينس».

■ أعلنت وزارة الثقافة الروسية أنه تمّ خلال العام الماضي إعادة أكثر من مائة عمل فني تتجاوز قيمتها مليوني دولار إلى روسيا بمساهمة دائرة حماية الثقافة الروسية، من هذه الأعمال تمثال «ميركوري الطائر» من القرن الثامن عشر، وقد أعيد من النمسا، وخمس لوحات من نفس القرن ضاعت خلال الحرب أعيدت من ألمانيا، و174 أيقونة أرثوذكسية أعيدت من قبرص وأيقونة «عذراء سمولينسك» أعيدت من بريطانيا.

ملحق «دنيا الاتحاد» الظبياني ـ شباط 2006

■ قدمت دار كريستيز عرضاً عاماً لأهم الأعمال الفنية، وذلك في فندق أبراج الإمارات بمدينة دبي تقدر القيمة الإجمالية لهذه الأعمال الفنية بحوالي 20 مليون دولار أمريكي، يعود بعض منها إلى القرن العاشر والقرن العشرين.

جريدة «الاتحاد» الظبيانية ـ آذار 2006

■ رغم أنه عاش معظم أيام حياته في فرنسا، بلده بالتبني، متنقلاً بين جنوبها وعاصمتهما، إلا أن بابلو بيكاسو ولد منذ 125 عاماً في إسبانيا التي قررت هذا العام تكريم هذا الفنان العالمي، من خلال احتفالات متواصلة على مدار

السنة، وأكدت وزيرة الثقافة الاشتراكية كارمن كالفو أن هذا الاحتفال سيكون حدثاً فريداً حيث ستبذل جهود غير عادية لتكريم هذا الفنان المبدع الغزير الإنتاج.

جريدة «الثورة» السورية ـ آذار 2006

■ أقام الفنان التشكيلي الإنكليزي أندروفيلد معرضاً لأعماله في ميلينيوم أبو ظبي، ضم مجموعة من اللوحات المستوحاة من الطبيعة.

مجلة «زهرة الخليج» الإماراتية ـ آذار 2006

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق ما بين 13 آذار و3 نيسان 2006 معرضاً ضوئياً للفنان الإسباني خوان مانويل نابيا حمل عنوان «مجالات الدون كيخوته» ضمّ مجموعة من الصور الضوئية للبلدات والحقول التي أوحت لميغيل دي ثربانتس بكتابة عمله الأدبي الشهير «دون كيخوته».

■ شهدت دار الأوبرا بالقاهرة خلال شهر نيسان 2006 معرضاً للدمى اليابانية الضاربة في تاريخ اليابان، وتنتمي جميعها إلى عائلة «نيجيو» وتمثل في الوقت نفسه المناطق اليابانية التي تنتمي إليها، تصنع هذه الدمى من الصلصال أو القماش أو الخشب وتختلف أزياؤها وأشكالها وألوانها وأحجامها وما ترمز إليه.

«دنيا الاتحاد» الظبيانية ـ نيسان 2006

■ قال المسؤولون عن إدارة المتاحف الفنية في مدينة فلورنسا الإيطالية أن الخبراء الفنيين استأنفوا عملية التفتيش عن لوحة رسمها الفنان المعروف



كارافاجيو



الفنانة بينديكيت ليمونيري

ليوناردو دافنشي ويعتقد أنها خبئت خلف أحد جدران قصر فيكيو في المدينة يطلق على اللوحة اسم «معركة انغياري» وتعتبر الكأس المقدسة لعالم الفنون.

«الثورة الدمشقية» آذار 2006

■ تمَّ الإعلان في فرنسا عن العثور على لوحتين في كنيسة في بلدة «لورش» الفرنسية تعودان للرسام الإيطالي «كارفاجيو» في القرن السادس عشر، وكانت اللوحتان اللتان ظلتا معلقتين على مدى قرنين من الزمن في كنيسة «سان أنطوان» دون أن يقدر أحد أهميتهما الفنية أو التاريخية قد عثر عليهما في العام 1999.

مجلة «زهرة الخليج» الظبيانية ـ نيسان 2006

■ شهدت مدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة خلال شهر نيسان 2006 معرضاً للفنانة «بينديكيت ليمونيري» ضمَّ مجموعة من اللوحات الفنية المتأرجحة بين الزخرفة والتجريد، منفذة بخليط من الألوان احتضنت عواطف أنثوية متدفقة.

«دنيا الاتحاد» الظبيانية ـ نيسان 2006

■ شهدت صالة «غرين آرت» في مدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة مطلع آذار 2006 معرضاً للفنانة الفلندية سويل يلي مايري التي سبق لها وأقامت حوالي 210 معارض فردية في العديد من دول العالم، تخرجت «سويل» من أكاديمية الفنون الجميلة بمدينة «شتوغارت» الألمانية عام 1975 كما درست العلوم السياسية في جامعة هيلسينكي.

«دنيا الاتحاد» الظبيانية نيسان 2006

■ شهد المركز الثقافي الإسباني «معهد سربانتس» بدمشق خلال شهر آيار 2006 ورشة عمل ومعرضاً لعدد من أهم الفنانين الذين تتلمذوا على يد

الفنان «خوان باربارا» في برشلونة والتي بدأت كورشة عمل خاصة ثم تحولت إلى مركز اختبار تقانات فن الحفر على المعدن.

«البعث» الدمشقية ـ أيار 2006

■ بيعت لوحة للرسام فان كوخ تصوّر مالكة مقهى فرنسية بمبلغ 40 مليون دولار وهذا المبلغ هو ثالث أعلى سعر للوحة من لوحات كوخ بيعت في مزاد علني.

«الثورة» الدمشقية أيار 2006

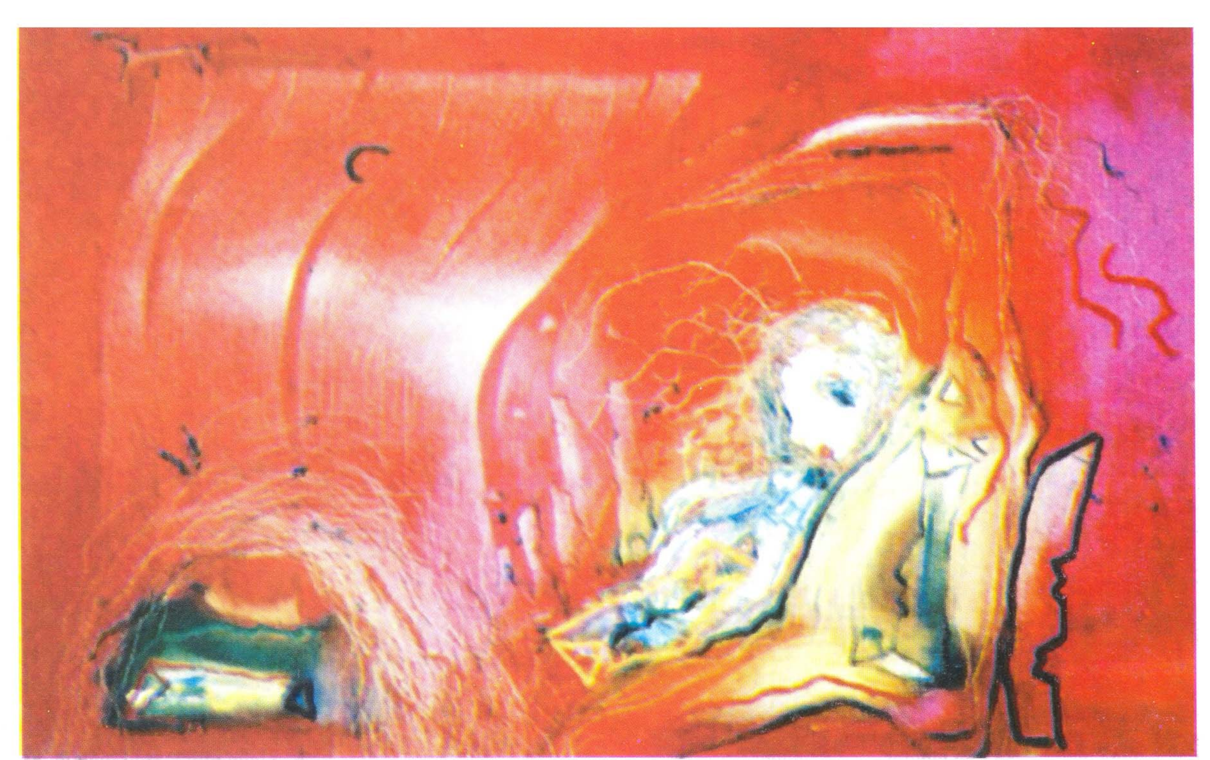
■ بيعت لوحة «دورامار مع القطة» للفنان «بيكاسو» التي رسمها عام 1941 لعشيقته وملهمته بمبلغ 95 مليون دولار، كان من المتوقع أن تباع هذه اللوحة بمبلغ يزيد على 40 مليون دولار، إلا أن المبلغ الذي بيعت به وهو 95 مليوناً و216 ألف دولار بما فيها العمولة، كان مفاجأة حتى لدار سوزبي في نيويورك التي شهدت المزاد على اللوحة.

«الثورة» الدمشقية أيار 2006

■ حققت لوحة رسمها الفنان النمساوي «غوستاف كليمت 1862 ـ 1918» أعلى سعر يمكن أن تباع به لوحة على الإطلاق، فقد اشترى غاليري (سيتي ينو) للفنون في نيويورك لوحة رسمها الفنان كليمت بالألوان الزيتية والذهب في عام 1907 لسيدة نمساوية أسمها (أديلي بلوتي باور) بمبلغ 135 مليون دولار، وبذلك حطمت هذه اللوحة الذهبية التي سرقها النازيون في أثناء الحرب العالمية الثانية الرقم القياسي الذي حققته لوحة بيكاسو (صبي يدخن الغليون) والتي بيعت عام 2004 بمبلغ 104 مليون دولار.

مجلة «دبي الثقافية» الإماراتية تموز 2006

■ شهد خان أسعد باشا في دمشق مساء الاثنين 2006/7/17 معرضاً حمل عنوان «رسوم معاصرة» لمجموعة من الفنانين التشكيليين الهنود، ضمّ المعرض الذي دعت إليه السفارة الهندية بدمشق مجموعة من اللوحات المنفذة بتقانات مختلفة، يصعب تصنيفها في اتجاهات محددة غير أنها حملت ألوان واتجاهات الثقافة الهندية المعاصرة.



الفنانة سويل يلي مايري



مزاد دبي

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2006/3/1 معرضاً في الخط العربي للفنان الروسي «فلاديمير بوبوف» ضمّ مجموعة من اللوحات القائمة على معطيات الحرف العربي وقدراته التشكيلية والدلاليّة.

* * *

.. الأخيرة ..

أستاذنا*

قال لنا أستاذنا يوماً (وهو من الطيبين الممتلئين علماً وإنسانية): «يجب عليكم يا أبنائي أن تعيشوا الفن،أن تحلموا به، أن تتخذوه سلوكاً وأخلاقاً ،وليس فقط أن تبدعوه» !!.

أستاذنا قال لنا هذا، وقرن القول بالفعل، فقد تمثل هذه الأفكار في فنه وسلوكه وتعامله مع طلابه.

أستاذنا جاء من هذه الأرض العربية الواسعة الغنية. كان مؤمناً بأفكاره، حساساً، ذكياً، شريفاً، وفياً ... ومعطاءً. وهو عدا عن ذلك، كان فناناً بكل ما لهذه الكلمة من معانٍ وأبعاد. من أجل هذا أعاد لنا الثقة بأنفسنا أولاً، والثقة بتراثنا وحضارتنا وشعبنا ثانياً. أعادنا إلى جذورنا كأقوى ما تكون العودة. ردنا إلى الأصالة، وكنا يومها على وشك السقوط في فوضى الانفصام عن الذات والأرض والهويّة، وحتى عن الفن الحقيقي، في بداية تكوّننا الفني، أي كنا على وشك التقاط الفن (القرين) الغربي لنكرره وننسخه ونتكرر فيه، لنصبح صورة مشوَهَة ومشوهَة وباردة عن هذا القرين الغريب !!.

كان أستاذنا من الجيل الذي تعب على نفسه. صال وجال في رحاب العالم، لكنه قبل ذلك، انبثق من هذه الأرض نقياً. تربى على حبها وفنونها. تحصن بأصالتها وعراقتها، وضع وطنه وأمته قرب القلب، ومضى واثقاً مؤمناً سعيداً.

قالها لنا مراراً وتكراراً: «لا يكفي يا أبنائي أن تتعلموا الفن وتمارسوه، بل عليكم قبل ذلك أن تعيشوه أيضاً. احلموا به واتخذوه سلوكاً يومياً لكم. تزينوا به أخلاقاً رفيعة، وزعوه على من حولكم: كياسةً وتهذيباً وغيرة وطنيّة وقوميّة. عليكم أن تجسدوه في علاقاتكم مع الآخرين والأشياء حولكم. أعطوا كل ما تملكون لهذا الوطن العظيم، والشعب الطيب. كونوا لهذه الأمة الأصيلة خير أبناء، وتذكروا دوماً أن بلادكم هذه، كانت الينابيع الأولى للفن. عودوا إلى جذوركم، فتشوا فيها عن القيم والمبادئ، ومنها استقوا أسس أساليبكم وشخصياتكم الفنية» !!.

ومرة فاجأنا أستاذنا عندما قال: (ليس هناك أية ضمانة تؤكد لنا صحة تاريخ الفن الغربي. لقد لحقه تزييف كبير. هل تعلمون أن منحوتة صغيرة من بلادنا، أو من إفريقيا البدائيّة، أفضل فنياً من «موسى» مايكل أنجلو) ؟!!.

يومها كبر السؤال المتعجب على وجوهنا، فما يقوله أستاذنا جديد علينا نحن الذين تربينا على غير ذلك. من يومها رفعنا لواء الشك في كل ما يصلنا من التاريخ، وتالياً ضرورة البحث غير الملول عن الحقيقة !!.

آهٍ كم نفتقد أستاذنا هذه الأيام التي تنغل بالأشباه والطواويس الذين يحاولون فصل أجيالنا عن جذورها، والقذف بها في ساحات الفن الفاسد والمفُسد، استعداداً وتوطئة، لوضعها في خدمة العولمة والمعولمين !!.

■ أمين التحرير

* هو النحات العربي من مصر، الفنان أحمد أمين عاصم.